MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 03746 8048

БЕТХОВЕН

32 СОНАТЫ

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761037468048

LUDWIG VAN BEETHOVEN

32 SONATEN

FÜR PIANOFORTE

Herausgegeben von Artur Schnabel

BAND I

No 1—12

«MUSIK»
MOSKAU 1982

ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН

32 СОНАТЫ

ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

РЕДАКЦИЯ АРТУРА ШНАБЕЛЯ

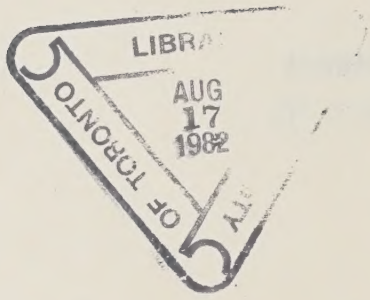
ТОМ I

№№ 1—12

ИЗДАТЕЛЬСТВО «МУЗЫКА»
МОСКВА 1982

Вступительная статья,
перевод предисловия и примечаний,
подготовка настоящего издания
Н. КОПЧЕВСКОГО

Vorbereitung, Einleitung,
Übersetzung des Vorworts und der Anmerkungen
N. KOPTSCHEWSKY



M
23
B414S3
1982
t.1

В 1927 году, к столетней годовщине со дня смерти Бетховена, было завершено издание его фортепианных сонат под редакцией одного из крупнейших пианистов нашего времени — Артура Шнабеля (1882—1951). Шнабель работал над подготовкой этого издания с 1921 года, сонаты публиковались по отдельности в серии Tonmeister-Ausgabe немецким издательством Ullstein-Verlag. Эта редакция встретила восторженный отклик и получила настолько большое признание, что была переиздана в Англии (Oxford University Press, Oxford), Италии (Editioni Curci, Milano) и США (Simon & Schuster, N-Y), где регулярно перепечатывается вплоть до настоящего времени. Можно без преувеличения сказать, что за истекшие сорок лет шнабелевская концепция Бетховена оказала решающее влияние на воспитание многих музыкантов на Западе. Что же в этой редакции обеспечило ей столь прочную жизнеспособность?

Сонаты Бетховена существуют во множестве редакций. Бóльшая их часть отражает опыт выдающихся пианистов, облегчает учащимся исполнение трудных мест и понимание всего произведения. В других случаях целью редакции является выяснение — путем сличения различных источников — точного авторского текста. Среди изданий прошлого века наиболее интересными в исполнительском отношении были редакции И. Мошелеса, Ф. Листа, Г. Бюлова (у него только последние 12 сонат). Солидная редакция текстологического типа была опубликована в Критическом полном издании произведений Бетховена (Kritische Gesamt-Ausgabe der Werke Beethovens, Serie XVI (3 Bde), Breitkopf & Härtel).

Но любая редакция оказывается продуктом своего времени. Так, отличительной чертой всех исполнительских редакций прошлого века—даже выполненных выдающимися музыкантами — является, прежде всего, свободное обращение с авторским текстом (вернее, слишком широкая трактовка самого понятия авторский текст — каждый из редакторов был искренне убежден, что точно следует замыслу автора, даже в тех случаях, когда самовольно «исправлял» его «ошибки»). Искажения в особенно сильной степени затрагивают указания динамики, фразировки. Здесь все определяется исполнительскими вкусами эпохи. Даже в издании под редакцией Г. Бюлова — с замечательной аппликатурой и тонкими, проницательными комментариями, одним штрихом вводящими в самую суть музыки, — мы найдем целый ряд «поправок» такого рода. Вот одна из причин, почему мы не можем сейчас безоговорочно пользоваться старыми изданиями сонат Бетховена.

В наше время в Советском Союзе были опубликованы редакции Ф. Лямонда и А. Б. Гольденвейзера. Наибольшей и заслуженной популярностью пользуется у нас редакция А. Б. Гольденвейзера (1960-е годы). В ней сочетается стремление к текстологической точности с подробными интереснейшими исполнительскими указаниями и комментариями педагогического назначения.

Редакция Шнабеля также объединяет в себе черты текстологического и педагогического типов. Сам Шнабель знаменит именно как один из лучших современных исполнителей Бетховена («человек, который открыл Бетховена» — по выражению американского критика Гарольда Шонберга) и был одним из немногих мастеров в истории фортепианного искусства, дававших циклы концертов, посвященные всем сонатам и фортепианным концертам Бетховена. Записи донесли до нас его игру[1]. Исполнительский стиль Шнабеля характеризуется — наряду с серьезностью и углубленностью замысла — преувеличениями выразительности (выделение — подчас необычное — тех или иных элементов музыкальной ткани, непривычные замедления и т. д.), которые давали повод отнести его к пианистам «экспрессионистического типа» (Г. Коган). И редакция Шнабеля в каких-то своих чертах носит субъективный характер. Но это—редакция большого музыканта. Предлагаемые им творческие решения могут натолкнуть пытливых пианистов на собственные поиски. Кроме того, эта редакция современна, она показывает новый и интересный подход к чисто пианистическим проблемам, выраженный, в частности, во многих аппликатурных решениях Шнабеля.

---

[1] На русском языке о Шнабеле, кроме рецензий на его концерты (он приезжал в нашу страну многократно на протяжении 1911—1935 гг.), существует только статья Г. Когана (К. Гримих. Артур Шнабель. «Советская музыка», 1935, № 9) и перевод мемориальной речи К. Керзона (К. Керзон. Играет Артур Шнабель. «Советская музыка», 1964, № 2). Из пластинок в советском издании выпущены лишь его записи сонаты № 24 и концертов — Первого и Третьего.

Непривычностью своей аппликатуры, а также некоторыми другими особенностями (например, частой сменой метрономических указаний) эта редакция при первом знакомстве с нею может повергнуть в недоумение и даже оттолкнуть. Для того чтобы исключить отрицательное отношение, вызванное непониманием, мы считаем необходимым предварительно ознакомить читателя с основными принципами этой редакции.

Шнабель прежде всего стремился установить точный авторский текст. Для этого он изучил все доступные ему рукописи сонат, прижизненные публикации, а также ряд более поздних изданий, в первую очередь уже нами упоминавшееся Критическое полное издание произведений Бетховена (которое, кстати сказать, даже с текстологической стороны его не во всем удовлетворяло). И в примечаниях Шнабеля текстологические подробности играют определенную роль. Иногда он делится своими сомнениями с читателем по поводу неясных мест (например, во второй части сонаты № 16 — примеч. *а* на стр. 356), в примечаниях же обосновывает свои решения (в финале сонаты № 15 — примеч. *а* на стр. 337). Везде он оговаривает и авторскую аппликатуру. Помимо этого, им сохранены все указания педали, принадлежащие автору. Известно, что Шнабель настаивал на строгом выполнении даже такой авторской педали — в сонате № 17, — которая на современных инструментах звучит «грязно». По словам Керзона, Шнабель в своем исполнении «всегда выдерживал многочисленные дискуссионные долгие педали, принадлежащие Бетховену, доказывая, что при игре на современном фортепиано в изменениях нуждается не педаль, а качество извлекаемого звука»[1] (разрядка наша. — *Н. К.*). Н. Фишман в статье «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике», говоря об авторской педали в этой сонате, указывает, что «на первых венских фортепиано — вследствие быстрого угасания тонов — она звучала, конечно, по-иному, и, вероятно, Бетховен достигал ею высокого художественного эффекта»[2]. По-видимому, и на современных фортепиано при очень тонкой филировке звука и искуснейшем пользовании полупедалью можно было бы достичь подобного же результата и, таким образом, оправдать вышеприведенные слова Шнабеля, если бы эти слова не опровергались его собственным нарочито «грязным» исполнением[3].

В своей педагогической практике Шнабель всегда заботился о том, чтобы ученику с самого начала была ясна форма произведения. И Шнабель-редактор здесь полностью солидаризируется со Шнабелем-педагогом. Для указаний, касающихся формы, Шнабель применяет два вида обозначений.

Первый из них — римские цифры (обозначающие такты). Они показывают начало и конец построения и дают ученику возможность найти и выделить опорный такт даже и при нарушении периодичности, квадратности (например, в самом начале сонаты № 1 — стр. 3, — начиная с конца второй строки, мы обнаруживаем три построения: 6 + 6 + 4).

Приведем еще два примера, показывающих исполнительскую полезность подобных обозначений. В финале сонаты № 13 недостаточно грамотные ученики склонны считать опорным третий такт последней строки на стр. 291. Шнабель показывает (при внимательном анализе это ясно видно само собой), что этот такт является концом первого построения, а за ним идет секвенционная цепочка из двутактовых звеньев. Такое членение подтверждается и авторской динамикой. Во второй части этой же сонаты (стр. 285, последняя строка — и дальше), выставляя римские цифры в обычных четырехтактовых построениях, Шнабель предотвращает опору на первом такте, показывает его «затактовый» характер.

Другим способом показа элементов формы служат у Шнабеля значки ⌈¯¯⌉. Они применяются им для обозначения более или менее крупных фразировочных единиц, при сохранении внутреннего артикуляционного членения. Примером чрезвычайно богатого употребления таких значков (и одновременно римских цифр) является финал сонаты № 13 (начиная со стр. 292).

Все эти указания направлены на то, чтобы объяснить исполнителям сущность мелких единиц формы. Для лучшего выявления формы в целом, «драматургии» всего произведения Шнабель широко пользуется системой метрономических указаний, с точностью фиксируя малейшие изменения темпа (этой же цели служат и многочисленные точные расшифровки длительности фермат, перерывов между частями, помещенные в примечаниях). Тут, конечно, с ним нельзя согласиться — ведь темповые отклонения настолько относительны и в такой степени зависят от индивидуального ощущения, вкуса, мастерства исполнителя, что пытаться предписывать их с математической точностью, «стандартизировать» их для всех было бы столь же абсурдным, как, скажем, точно указывать педализацию (включая и степень нажатия педали) в каком-нибудь сложном, насыщенном колористическими эффектами произведении современной музыки. Да и вся практика Шнабеля-педагога, стремившегося в первую очередь воспитывать в ученике самостоятельность, этому противоречит. Нам кажется, что, выписывая все темповые отклонения, Шнабель не мог требовать их неукоснительного выполнения — сковывающего индивидуальность игры, — а лишь хотел дать ученикам подробный план-путеводитель, внимательно изучив который учащийся изберет свой собственный маршрут. Подтверждением нашего предположения может служить и то, что сам

---

[1] К. Керзон. Играет Артур Шнабель. «Советская музыка», 1964, № 2. (Приведенная цитата дается в нашем переводе).

[2] Сборник «Вопросы фортепианной педагогики» под редакцией В. Натансона. Вып. I. М., Музгиз, 1963, стр. 125.

[3] См. критическое замечание Г. Г. Нейгауза по поводу исполнения Шнабелем этого места: «...так печально, что такой большой пианист, как Шнабель, не понял, что здесь происходит, и доказал свое непонимание своей нелепой педалью» (Г. Нейгауз. Об искусстве фортепьянной игры. М., Музгиз, 1958, стр. 188).

Шнабель никогда не следовал буквально своим же зафиксированным указаниям (не только темповым). Это может проверить каждый, прослушав его записи сонат. И на уроках он предпочитал проходить сонаты не по своему изданию. «Я не люблю сам себе противоречить», — говорил он.

И во многих других отношениях редакцию Шнабеля характеризует склонность к детализации, стремление к точности, недвусмысленности указаний. Как и в других изданиях, здесь подробно расшифровываются украшения. Но при внимательном изучении нам встретится и целый ряд непривычных обозначений.

Стрелка ↑ указывает на одновременность взятия двух звуков — скажем, баса и форшлага в верхнем голосе (очень много таких значков в медленной части сонаты № 16 — см., например, стр. 359, такт 1 и относящееся сюда примечание).

При желании выделить в аккордовом изложении какой-то один голос Шнабель ставит черточку не над аккордом (или под ним), а сбоку — около соответствующей нотной головки (например, в третьей части сонаты № 13 — стр. 289, левая рука от 4-го такта и дальше).

Другим способом динамического расчленения аккордового комплекса (скажем, на два плана) служит небольшая скобочка (около нее стоит динамический знак), объединяющая те ноты аккорда, которые должны исполняться в одной звучности, тогда как остальные звуки играются в другом оттенке (например, третья часть сонаты № 13 — стр. 290, 2-й такт).

Для показа скрытого голоса Шнабель (так же как и многие другие современные редакторы) нередко применяет добавочные штили к нотным головкам (например, финал сонаты № 1 — стр. 16, примеч. *а*).

Помимо всего этого, Шнабель снабжает свое издание целым рядом указаний, облегчающих исполнение в техническом отношении.

Это, в первую очередь, иное, чем у автора, распределение трудных мест между двумя руками (в качестве примеров приведем первую часть сонаты № 2 — стр. 27, примеч. *а*; первую часть сонаты № 13 — стр. 283, примеч. *а*; первую часть сонаты № 16 — стр. 347, примеч. *а*).

В финале сонаты № 4 (стр. 110, примеч. *а*) он просто рекомендует поменять местами партии обеих рук — в этом случае трель, трудная и тяжеловесная в левой руке, сразу делается простой и легкой в исполнении правой. Но Шнабель становится принципиальным противником облегчения, даже общепринятого, если только оно грозит искажением смысла. (См., например, первую часть сонаты № 2 — стр. 24, примеч. *а* — здесь сама «трудность» пассажа создает наилучшие условия для целеустремленного его исполнения. Распределение между обеими руками могло бы лишить этот пассаж присущей ему интенсивности.)

Целый ряд замечаний Шнабеля носит предупреждающий характер и касается распространенных ученических (да и не только ученических!) ошибок. Это относится к ремаркам темпового характера (non rit., non acceler., «Обратить внимание на фермату!» — примеч. *а* на стр. 328), а также к предупреждению ритмических ошибок («Играть не больше тридцатьвторых, чем предписано: это не тремоло» — примеч. *а* на стр. 274, касающееся средней части Траурного марша из сонаты № 12) и т. д.

Многие свои итальянские ремарки в нотном тексте Шнабель снабжает переводом в примечаниях. Эти переводы, как правило, не являются буквальными, а подчеркивают какую-то одну сторону итальянского слова или, наоборот, несколько расширяют его значение. По-видимому, мы здесь имеем дело с такими же взаимодополнениями текстов на разных языках, как это бывает в изданиях Бузони [1].

Наиболее интересной и детально разработанной стороной редакции Шнабеля является аппликатура. Шнабель в ее выборе отошел далеко от общепринятых аппликатурных принципов. Вот что пишет он об этом в своем предисловии: «Аппликатура настоящего издания часто может показаться странной. Чтобы объяснить это, следует сказать, что выбор аппликатуры не был обусловлен исключительно удобством руки, а в значительно большей степени проистекал из желания обеспечить музыкальную выразительность (как ее мыслит редактор) соответствующих мест или — по крайней мере — к ней приблизиться».

В своей педагогической практике Шнабель уделял большое внимание организации правильных движений не только пальцев, но также кисти и руки в целом — он даже придумал для этого особые обозначения по аналогии со словом fingering (аппликатура, пальцовка) — arming, handing (то есть «кистевка», «рукóвка»). Он считал, что правильные движения автоматически вызовут точное выполнение фразировки.

Мы приведем ряд примеров аппликатуры Шнабеля, чтобы показать, как она (при всей ее необычности и подчас даже неудобстве) вызывает движения, способствующие верной передаче смысла и характера музыки. Мы надеемся, что внимательное ознакомление с этими образцами поможет читателям вдумчиво отнестись и к другим «странным» аппликатурным рекомендациям Шнабеля и найти ключ для их понимания [2].

В самом начале третьей части сонаты № 15 мы обнаружим, что для исполнения мотива, построен-

---

[1] «Итальянские и немецкие надписи должны не столько переводить друг друга, как являться взаимодополняющими, поскольку итальянский способ обозначений во многих случаях является застывшим и традиционным и, следовательно, не может в достаточной степени выражать тонкие нюансы, с другой стороны — немецкий способ не всегда располагает твердо установившимися понятиями (как, например, Allegro, Andante)» (Ф. Бузони. Предисловие к изданию Инвенций И. С. Баха. М., «Музыка», 1966, стр. 10).

[2] Здесь мы даем лишь отдельные примеры, чтобы с их помощью показать продуманность этой аппликатуры. Подробный и систематизированный анализ аппликатурных приемов Шнабеля содержится в статье Л. Баренбойма «Аппликатурные принципы Артура Шнабеля» (сборник «Вопросы музыкально-исполнительского искусства». Вып. 3. М., Музгиз., 1962, стр. 157), к которой мы и отсылаем читателя.

ного на разложенных звуках трезвучия (стр. 334, такты 4—6, правая рука), каждый раз применяется «бессмысленная» аппликатура 4—2—2 (вместо более обычной — например, 4—2—1). Если же обратить внимание и на фразировку, то окажется, что нужно связывать только д в а первых звука, а при игре обычной аппликатурой потребовались бы специальные о с о з н а н н ы е движения, чтобы отделить третий звук. В то же время исполнение второго и третьего звуков одним и тем же пальцем (как это рекомендует Шнабель) делает их связывание просто н е в о з м о ж н ы м. Если исходить из требований правильной фразировки, то понятным и естественным становится повторение пальцев в первой части сонаты № 17 (стр. 380, начиная с 9-го такта в правой руке). Ясен будет смысл подобной аппликатуры и в басовом голосе первой части сонаты № 12 (стр. 261, 2-я система, такты 2—3) — здесь ее целью опять является отделение последнего звука.

Для обеспечения автоматического отделения одного звука от другого, а также для разделения музыкальных фраз Шнабель иногда применяет пальцы в порядке, противоположном их естественной последовательности. Например, в первой части сонаты № 10 (стр. 223, 1-й такт, правая рука) после 3-го пальца, которым берется *фа-диез,* ноту *соль* — как может показаться — нужно было бы взять 4-м пальцем. Шнабель предлагает 2-й палец — этим неизбежно будет вызван небольшой перерыв в звучании, — как раз этого и требует фразировка. Подобную же цель — выполнение фразировки (здесь очень дробной) — преследует аппликатура в конце второй части Патетической сонаты (стр. 190, начиная с 4-го такта от конца, правая рука) — с применением повторения пальцев и нарушения их естественной последовательности.

В начале этой же части во второй теме (стр. 187, последняя система, такты 2—4, правая рука) не только рекомендуется повторение одного и того же (3-го) пальца, но встречается аппликатурная последовательность и другого рода. Здесь скачок на кварту вниз исполняется 2—3-м пальцами с последующей подменой на 1-й. Такая аппликатура кажется вычурной — по-видимому, проще было бы играть прямо 2—1-м пальцами. Но оказывается, что аппликатура Шнабеля, во-первых, разделяет звуки, а во-вторых, позволяет избегнуть случайного чрезмерного выделения звука *до.*

Ярчайший пример выполнения сложной фразировки (скрипичного типа) с помощью нарушения последовательности пальцев (что можно уподобить смене смычка) дает начало менуэта из сонаты № 11 (стр. 247, 1-я и 2-я системы, правая рука).

Но иногда Шнабель применяет обратную последовательность пальцев для достижения плавности игры — это связано не с позиционной перестановкой кисти, а с перекладыванием пальцев. Так, в финале сонаты № 2 (стр. 47, такт 6 от конца, левая рука) после 4-го пальца, на *ля,* нота *соль-диез* берется 3-м пальцем — это хотя и непривычно, однако очень удобно и способствует пластичности игры. В следующем примере из второй части сонаты № 15 наряду с перекладыванием пальцев — для достижения плавности игры — применяется и такое нарушение их последовательности, которое неизбежно вызывает перестановку кисти, помогает осуществлению указанной фразировки (стр. 331, начиная с такта 9, правая рука). В первой части сонаты № 17 неудобное перекладывание 2-го пальца через 3-й дает требуемый акцент на *соль-диез* (стр. 381, 4-я система, такт 2, левая рука).

Во второй части сонаты № 1 для связного исполнения квартового хода *фа—до* (стр. 11, такт 3 от конца, правая рука) Шнабель дает аппликатуру 5—4, хотя в этом одноголосном месте возможен целый ряд иных, более удобных вариантов. Но если отталкиваться от контекста, то все становится легко объяснимым. Ведь этот скачок начинает (после предшествующей каденции) широкую выразительную фразу, а указанная «неудобная» аппликатура вызовет определенную, чуть заметную задержку (преодоление), напоминающую вокальное «взятие» трудного интервала, и будет способствовать интонационной насыщенности исполнения. Подобные же примеры аппликатуры, не позволяющей играть механически пусто, можно обнаружить и в других сонатах. Во второй части сонаты № 11 (стр. 245, такты 6—7, правая рука) наряду с растяжением пальцев мы встречаем и взятие соседних клавиш пальцами, расположенными далеко друг от друга (2—5), что также способствует антимеханичности игры.

В медленной части сонаты № 4 (стр. 99, такты 3—4, правая рука) для достижения плавности при переходе ко второй теме Шнабель рекомендует играть нисходящие звуки (от *ми-бемоль*) не обычной последовательностью пальцев 5—4—3—2 (при этом для взятия аккорда потребовался бы резкий сдвиг руки на другую позицию), а 5—4—5—3. Непривычность такой аппликатуры с лихвой окупается достигаемым с ее помощью результатом: кисть, заранее приготовленная, «нацелена» на аккорд, который берется мягко и глубоко.

Чтобы «заново» начать тему в финале сонаты № 6 (стр. 148, 5-я система, такты 1—2, правая рука), Шнабель предлагает 5-й палец — для этого требуется перенос всей кисти, «новое дыхание» после нисходящего пассажа, оканчивающегося на 2-м пальце. Очень просто можно объяснить причину появления необычной аппликатуры и при другом проведении этой темы (стр. 150, 2-я система, такты 2—4, правая рука). Здесь исполнение выписанной нотами трели 1—2-м пальцами исключает «въезжание» в последующий первый аккорд темы, заставляет сделать перед ним небольшую цезуру и взять его «приготовленной» компактной кистью.

Подобно предыдущему примеру, выписанная нотами трель на верхних звуках *(соль-диез, ля)* пассажа в первой части сонаты № 11 (стр. 234, 4-я система, такты 2—3, правая рука) также исполняется по рекомендации Шнабеля «наименее подходящими» (с точки зрения классической фортепианной аппликатуры) для этого места 1—2-м пальцами. Причина здесь кроется в том, что эта небольшая трель каждый раз является кульминацией пас-

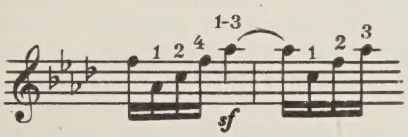
сажа, а при исполнении «обычными» пальцами (4—5) она может прозвучать нечетко и, во всяком случае, недостаточно сильно.

В первой части сонаты № 17 отдельные возгласы на sf в верхнем регистре (стр. 379, такты 3, 5 от конца, правая рука, а также аналогичные места на след. стр.) тоже исполняются сильным 1-м пальцем (стрелка указывает, что вниз, к фигурации, рука должна двигаться плавно — сразу после взятия звука sf).

В Траурном марше из сонаты № 12 заключительные квартовые ходы вверх (стр. 274, 5-я система, такт 1, правая рука) исполняются 4—1-м пальцами. Этим, во-первых, достигается опора на сильный звук, а во-вторых, этот обратный порядок пальцев заставляет выполнить предписанное разделение звуков.

Выполнение правильной фразировки достигается и аппликатурой в побочной теме первой части сонаты № 16 (стр. 346, 4-я система, такт 2 и дальше, левая рука). Здесь обратный порядок пальцев обеспечивает стаккато сильной доли. Троекратное повторение 3-го пальца обусловливает несвязное исполнение соответствующих звуков и подчеркивает активный характер скачка *ля-диез—фа-диез.*

С исключительной яркостью показано в медленной части сонаты № 7, как сама аппликатура может исключить невыразительность исполнения. Мы имеем в виду патетический скачок на уменьшенную септиму от *до-диез* к *си-бемоль,* выполняемый у Шнабеля 2—1-м пальцами (стр. 165, 4-я система, 3-й такт, правая рука). Такими пальцами этот скачок не может быть сыгран «формально-ровно», оба звука обязательно будут разделены, между ними неизбежна маленькая задержка, второй звук обязательно будет взят сильно. Преодоление всех трудностей этой аппликатуры приведет к такому исполнению, в котором будет нечто напоминающее интонационную напряженность пения. (Вспомним подобный же ранее упомянутый прием в медленной части сонаты № 1). Интересно привести здесь аппликатуру Г. Г. Нейгауза из финала сонаты № 23, где использован аналогичный принцип [1]:



В 3-й части сонаты № 4 (стр. 103, 3-я система, такты 3—4 и аналогичные, правая рука) нота *ре* берется 1-м пальцем, хотя наиболее естественным в данной позиции было бы исполнение 3-м пальцем. Правда, такая игра могла бы вызвать потерю ощущения сильной доли (здесь все время sf приходится на конец лиги — на 2-ю долю, опора на 1-й доле отсутствует в обеих руках). Первый палец, требуя специального поворота кисти, обязательно выделит сильную долю. В этой же части (стр. 105, такты 2—9, правая рука) после двойных нот на сильной доле каждого такта вторая четверть *(си-бемоль)* ударяется 2-м пальцем, хотя было бы легче повторить 1-й, которым была взята эта же клавиша на сильной доле. Но, оказывается, смена пальца заставляет отделить эти звуки один от другого — и выполнить указанную фразировку; а кроме того, «нацеленный» (после поворота кисти) 2-й палец возьмет 2-ю четверть более точно и деликатно, чем 1-й.

Интересный пример использования 1-го пальца в чисто колористических целях дает медленная часть сонаты № 7 (стр. 168, 2—3-я системы, левая рука). Здесь басовые звуки почти все время берутся 1-м пальцем, что очень неудобно, так как для исполнения аккордов среднего голоса требуется быстрая подмена пальцев. Такая аппликатура объясняется тем, что только 1-й палец может дать столь благородный, окрашенный медью звук.

Удивительная аппликатура встретится нам в четвертой вариации из сонаты № 12. Здесь верхний голос весь состоит из задержаний, приготовляемых на последней доле такта, залигованных первых долей и разрешений на второй доле. И хотя сильная доля нигде не ударяется, на ней Шнабелем предписывается беззвучная смена пальца — как в одноголосии (стр. 267, 1-я система, такты 1—3 и аналогичные, правая рука), так и при игре в терцию и октаву (стр. 267, 1-я система, такты 3—4; 2-я система, такты 1—2). Смена пальца на выдержанном звуке заставляет ощутить сильную долю-опору, помогает ритмически организовать движения руки. Подобный же прием встретится нам и в первой части сонаты № 15 (стр. 321, 2-я система, такт 4 и дальше, правая рука; 3-я система, такт 3 и дальше). Такое же «двигательное» ощущение сильной доли достигается и в первой части сонаты № 9 (стр. 199, такты 3—4, правая рука).

Большое место в издании Шнабеля занимает позиционная аппликатура, то есть аппликатура, не связанная с традиционным подкладыванием 1-го пальца (и соответствующим ему гибким поворотом кисти), а основанная на перестановках руки (при такой аппликатуре 1-й палец нередко следует за 5-м, но их соединение достигается не путем поворота кисти, а посредством ее переноса). Мы уже и раньше встречались с позиционным принципом — рассматривая перестановки руки. Приведем еще несколько примеров.

В финале сонаты № 2 восходящее арпеджио в левой руке исполняется вышеуказанным способом (стр. 50, 4-я система, такт 4). Этим достигается стремительность движения (все подобные пассажи в этой части, являющиеся началом темы, должны пружинисто раскручиваться), так как исключается поворот кисти — имеются только перестановки, на которые требуется меньше времени.

Подобным же образом исполняется разложенный септаккорд в финале сонаты № 3 (стр. 77, 4-я система, такт 3, правая рука). В этом месте особенно наглядно проявляются преимущества по-

---

[1] Этот пример заимствован нами из книги В. Месснера «Аппликатура в фортепьянных сонатах Бетховена» (М., «Советская Россия», 1962, стр. 119).

зиционной аппликатуры по сравнению с обычной, основанной на подкладывании первого пальца. Если обычная аппликатура дает здесь четыре позиции и соответствующие им три подкладывания, то позиционная аппликатура имеет здесь три позиции — и всего две перестановки. Кроме того, очень важно то обстоятельство, что начало пассажа с первого пальца сразу сообщает всему движению целеустремленность.

Во второй части Патетической сонаты позиционная аппликатура применяется для исполнения арпеджио в медленном темпе (стр. 187, 2-я система, последний такт, правая рука). Здесь ее задача иная — нужно сыграть этот пассаж очень нежно, в мягком, ровном стаккато. Для этого Шнабель рекомендует после 5-го пальца брать 2-й — таким образом избегается толчок 1-го пальца, кроме того, кисть приобретает несколько распластанное «шопеновское» положение.

В начале сонаты № 13 (стр. 282, 2-я система, такты 2—3, левая рука) позиционная аппликатура применена в гаммообразном последовании, идущем после октавного скачка. Темп тоже небыстрый. 5-й палец после 1-го сообщает руке «широкое дыхание», не дает энергии пассажа размельчиться в поворотах кисти.

Интересный пример позиционной аппликатуры дает Шнабель в финале сонаты № 4. Это очень трудное и неудобное место (стр. 111, 6-я система, правая рука) он рекомендует исполнять при помощи небольших быстрых смещений кисти (скачки 1-м пальцем на терцию). Такие ритмически точные перемещения могут получиться только при определенной фиксации руки (собственно, это относится в большей или меньшей степени к любому применению позиционной аппликатуры). В первой части Патетической сонаты (стр. 183, 5-я система, такты 3—4, левая рука) фигурация левой руки в начале репризы (повторение разложенной октавы *до*) начинается с 5-го пальца, но предшествующий пассаж Шнабель рекомендует заканчивать тоже 5-м пальцем (на *ре*). Не лучше ли было, чтобы пассаж кончался на 4-м пальце и прямо вливался в начало репризы? Но оказывается, что при этом у нас была бы собранная кисть и после 4-го пальца ей пришлось бы растопыриться и совершить быстрый поворот для перехода на позицию октавы. Решение, предлагаемое Шнабелем, заранее готовит позицию октавы, передвижка 5-го пальца не представит никаких затруднений (особенно по сравнению с уже рассмотренным примером из финала сонаты № 4) и, кроме того, обеспечивает выполнение указанной фразировки. Этот минимальный сдвиг можно уподобить скрипичной полупозиции.

После рассмотренных примеров может показаться странной и противоречащей принципам самого Шнабеля аппликатура, рекомендованная им в трио менуэта из сонаты № 11. Здесь переход нисходящего пассажа в сексту (стр. 248, 4-я система, последний такт, правая рука) удобнее всего было бы осуществить посредством маленькой передвижки (на «полупозицию») 1-го пальца (вроде того, как это было сделано с 5-м пальцем в предыдущем примере). Но в действительности здесь дается «ортодоксальная» последовательность 2—1. Как раз здесь перемещение кисти, неизбежное при такой аппликатуре, вызовет маленькую задержку (и таким образом ясно покажет вступление нового голоса) и, кроме того, обеспечит выполнение предписанного sf.

Из рассмотренных примеров мы видели, что Шнабель не всегда пользуется классическими аппликатурными формами, нацеленными на быстрое, гладкое исполнение (и иногда превращавшимися в невыразительный механический штамп). Очень часто он придумывает какие-то непривычные решения, соответствующие смыслу авторской фразировки, акцентуации и т. д.

Профессор Л. Баренбойм в уже упоминавшейся нами статье делает вывод — с которым мы не можем не согласиться, — что аппликатура Шнабеля была связана с особенностями его пианизма — необычайной детализацией исполнения, не приводящей, однако, к дробности целого. Цель аппликатуры Шнабеля заключалась в том, чтобы экономить внимание, не позволить ему раствориться в бесконечном количестве деталей. Эта аппликатура не допускала неправильного исполнения, она автоматически обеспечивала точное выполнение всех деталей и помогала пианисту сосредоточить свое сознательное внимание на передаче целого. «Без специального внимания пианиста руки его «сами собой» по заранее продуманному плану фразировали, выполняли динамические (а иногда и агогические) нюансы, расчленяли музыкальную ткань и т. п. Это давало возможность артисту с огромной внутренней сосредоточенностью передавать концепцию целого, «рисовать» большими штрихами; при этом каждый такой штрих состоял из множества линий и точек, о которых исполнителю уже не приходилось думать. Таким образом, расставленные аппликатуры позволяли пианисту «экономить свое внимание» и сосредоточивать его на самом главном — на общем течении музыки и на драматургической цельности» [1].

В заключение следует отметить, что аппликатуру подобного типа придумал не Шнабель — хотя только он впервые столь широко и систематически ее применил. Такая аппликатура встречалась в целом ряде случаев в редакции Бюлова. Но самое главное — и наиболее поразительное — заключается в том, что уже сам Бетховен вкладывал подобный же смысл в аппликатуру. Это можно усмотреть из его скупых аппликатурных пометок в сонатах (в них имеется 11 мест с авторской аппликатурой), а также из сохранившихся упражнений, которые он давал своим ученикам [2]. Таким образом,

---

[1] Л. Баренбойм. Аппликатурные принципы Артура Шнабеля, цит. изд., стр. 178.

[2] Подробному рассмотрению бетховенской аппликатуры посвящена IV глава книги В. Месснера «Аппликатура в фортепьянных сонатах Бетховена». М., «Советская Россия», 1962. Бетховенские упражнения приведены в статье Н. Фишмана «Людвиг ван Бетховен о фортепианном исполнительстве и педагогике». Сборник «Вопросы фортепианной педагогики» под редакцией В. Натансона. Вып. I. М., Музгиз, 1963.

мы можем сделать вывод, что Шнабель, добиваясь точного соблюдения авторских указаний, даже средства для этого — как бы парадоксальны и современны они ни были — заимствовал, в конечном счете, у самого автора, создав на основе разрозненных намеков (в которых Бетховен намного опередил свое время) стройную рациональную аппликатурную систему, опирающуюся на современную трактовку пианистических движений. И можно надеяться, что знакомство наших пианистов с редакцией Шнабеля не только окажет им непосредственную помощь в изучении сонат Бетховена, но и подведет их к более широкому пониманию многих проблем современного пианизма.

* * *

Сонаты Бетховена в редакции Шнабеля публикуются в трех томах. В основу нашего издания положено американское двухтомное издание, в котором были механически соединены доски опубликованных по отдельности в Германии сонат — со всеми их неточностями и опечатками.

Неточности такого рода (неправильные ноты, длительности, паузы, неверный ранжир, ключи, ключевые знаки, ссылки на страницы) у нас исправлены безоговорочно.

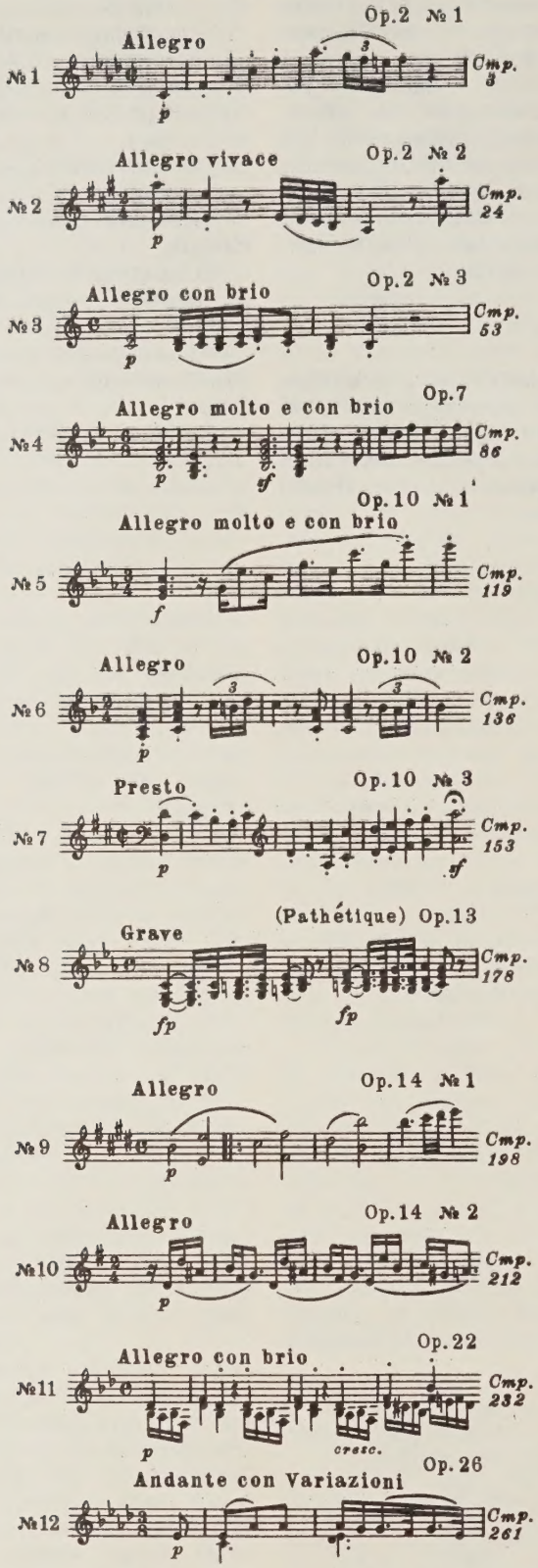
Некоторые нарушения унификации, не имеющие существенного значения (различные шрифты заголовков, ссылки на страницы — то в нотном тексте, то в подстрочных примечаниях, то на одном языке, то на трех — и т. д.) и являющиеся результатом вышеупомянутого соединения различных изданий, оставлены без изменений.

Никаким изменениям не подвергалась и аппликатура.

В оригинале предисловие и примечания Шнабеля даются на трех языках — немецком, французском и английском. В настоящем издании перевод выполнен с немецкого (так как это родной язык Шнабеля), но при этом во внимание принимались французский и английский тексты, так как они не всегда буквально соответствуют немецкому.

Н. Копчевский

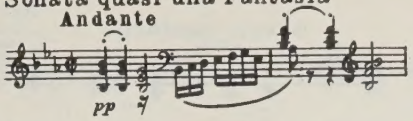
Содержание

Том I

Op. 27 № 1

Sonata quasi una Fantasia

Andante

№13

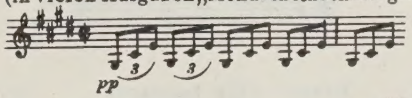


Sonata quasi una Fantasia

Adagio sostenuto Op. 27 № 2

(In vielen Ausgaben „Mondscheinsonate" genannt)*)

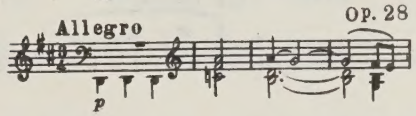
№14



Op. 28

Allegro

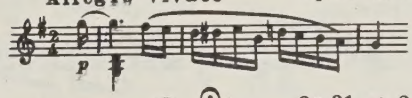
№15



Op. 31 № 1

Allegro vivace

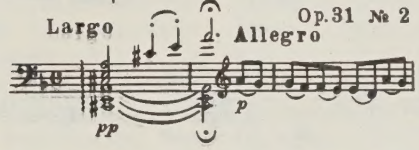
№16



Op. 31 № 2

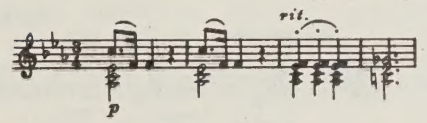
Largo Allegro

№17



Op. 31 № 3

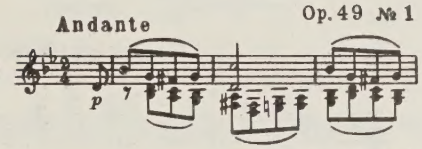
№18



Op. 49 № 1

Andante

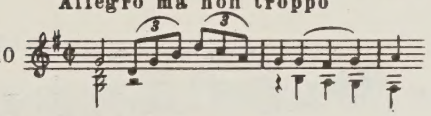
№19



Op. 49 № 2

Allegro ma non troppo

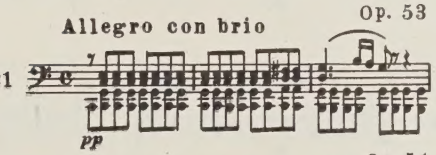
№20



Op. 53

Allegro con brio

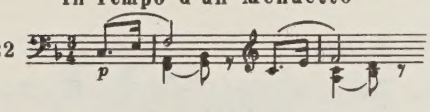
№21



Op. 54

In Tempo d'un Menuetto

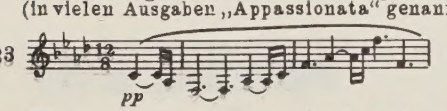
№22



Op. 57

Allegro assai

(In vielen Ausgaben „Appassionata" genannt)**)

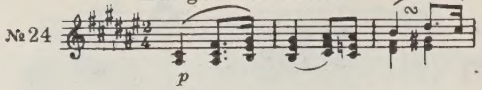
№23

*) Во многих изданиях названная „Лунной сонатой"

**) Во многих изданиях названная „Аппассионата"

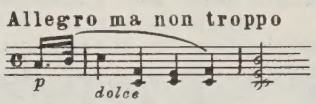
Op. 78

Adagio cantabile

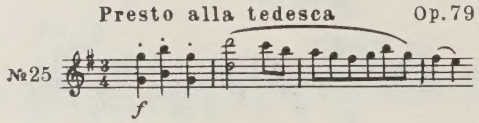
№24



Allegro ma non troppo

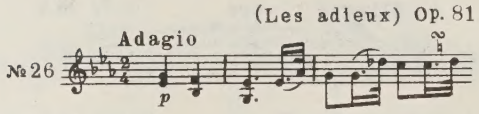


Presto alla tedesca Op. 79

№25

(Les adieux) Op. 81

Adagio

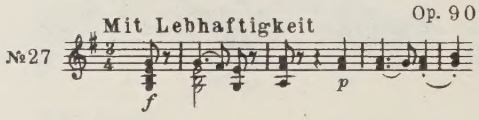
№26



Op. 90

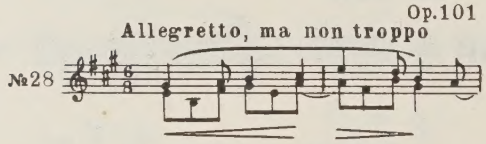
Mit Lebhaftigkeit

№27



Op. 101

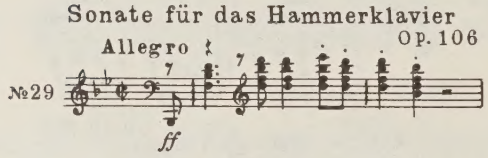
Allegretto, ma non troppo

№28

Sonate für das Hammerklavier

Op. 106

Allegro

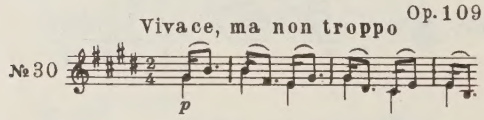
№29



Op. 109

Vivace, ma non troppo

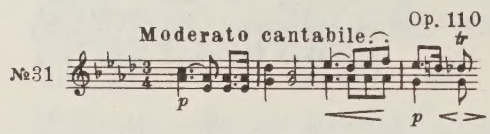
№30



Op. 110

Moderato cantabile

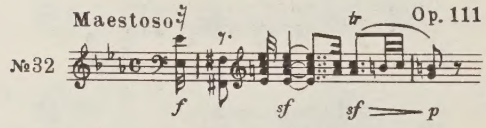
№31



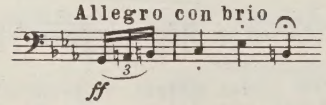
Op. 111

Maestoso

№32



Allegro con brio



ПРЕДИСЛОВИЕ

Аппликатура настоящего издания часто может показаться странной. Чтобы объяснить это, следует сказать, что выбор аппликатуры не был обусловлен исключительно удобством руки, а в значительно большей степени проистекал из желания обеспечить музыкальную выразительность (как ее мыслит редактор) соответствующих мест или — по крайней мере — к ней приблизиться. При этом редактором часто руководило полезное в педагогическом отношении представление о фортепиано без звуковой поддержки педали, которая в классической фортепианной музыке применялась экономно и в необходимых случаях — и лишь редко в качестве средства окраски звука. Скупость педальных указаний соответствует такой трактовке; нужно стремиться (и добиваться этого), чтобы певучие звуковые последовательности и без педальной вязкости казались как бы вылепленными из одного куска.

Аппликатурные и педальные указания, за редкими исключениями, принадлежат редактору. Оригинальные тексты — в особенности ранних произведений — почти совсем их не содержат. Лиги, а также акценты и обозначения способа звукоизвлечения в оригинале иногда выставлены с такой явной и запутанной небрежностью и беззаботностью — в особенности в ранних произведениях, — что редактор считал своим правом и даже музыкальным долгом изменять их в соответствии с логикой, смыслом и вкусом: сокращать, удлинять, дополнять, расшифровывать. Такого рода изменения специально не оговариваются. Все остальные дополнения редактора награвированы мелким шрифтом или заключены в скобки.

m. d. = правая рука

m. s. = левая рука

АРТУР ШНАБЕЛЬ

VORWORT

Manche Fingersätze dieser Ausgabe werden vielleicht befremden; zur Erklärung der ungewöhnlicheren sei gesagt, dass die Auswahl nicht ausschliesslich zur Bequemlichkeit der Hände getroffen wurde, dass sie vielmehr häufig dem Wunsche entstammt, den musikalischen Ausdruk der jeweiligen Stellen (wie ihn Herausgeber meint) zu sichern oder mindestens nahezulegen. Dabei leitete ihn auch oft die erziehliche Vorstellung des Klavieres ohne klangliche Unterstützung durch das Pedal, das in der klassischen Klaviermusik sparsam und im Notfall, und nur sehr selten als Färbungsmittel verwendet wurde. Die Kargheit der Pedalisationshinweise entspricht dieser Auffassung; es ist zu erstreben (und zu erreichen), gesangartige Tonfolgen auch ohne Pedal-Leim wie aus einem Stück geformt erscheinen zu lassen.

Fingersätze und Pedalangaben sind fast ausnahmslos vom Herausgeber; die Originaltexte, zumal der früheren Werke, enthalten beinahe gar keine. Die Bindebogen (wie auch die Akzente und Anschlagarten) sind in den Vorlagen gelegentlich mit so offenkundiger, so verwirrender Flüchtigkeit und Sorglosigkeit aufgezeichnet, — hauptsächlich in den Frühwerken, — dass der Herausgeber das musikalische Recht, die musikalische Pflicht zu haben glaubte, sie mitunter nach Überlegung, Sinn und Geschmack zu ändern: zu verkürzen, zu verlängern, zu ergänzen, zu deuten. Derartige Abweichungen sind nicht besonders kenntlich gemacht. Alle anderen Zusätze des Herausgebers aber sind ersichtlich aus kleiner oder eingeklammerter Schrift.

m. d. = rechte Hand / m. s. = linke Hand.

ARTUR SCHNABEL

EDITOR'S PREFACE

The fingering in this edition may here and there appear somewhat strange. In explanation of the more unusual kinds let it be said that the selection was not made exclusively with a view to technical facility, but rather from the desire to secure — at least approximately — the correct musical expression of the passages in question (as the Editor feels they should be interpreted). Quite often the Editor was guided by the pedagogic conception of a piano of which the tone colouring is unaided by the pedal — the fact being that the pedal is very seldom used in the classic piano literature as a means of colouring. In accordance with this conception the use of the pedal is rarely indicated in this edition. It must be the player's aim to succeed in rendering song-like passages, as if cast in *one* mould, without recurring to the pedal.

The fingerings and pedal indications are almost without exception by the Editor; the original texts, especially those of earlier works, contain next to none. The slurs as well as the accents and indications relative to touch were noted by the composer in such an obvious and confusing flightiness and carelessness — especially in his early works — that the Editor felt himself not only musically justified, but in duty bound to change them occasionally according to his best judgment, sense and taste: to abbreviate, to lengthen, to supplement, to interpret. Changes of this kind are not especially noted; all other additions made by the Editor are to be recognized either by smaller print or by brackets.

m. d. = right hand / m. s. = left hand.

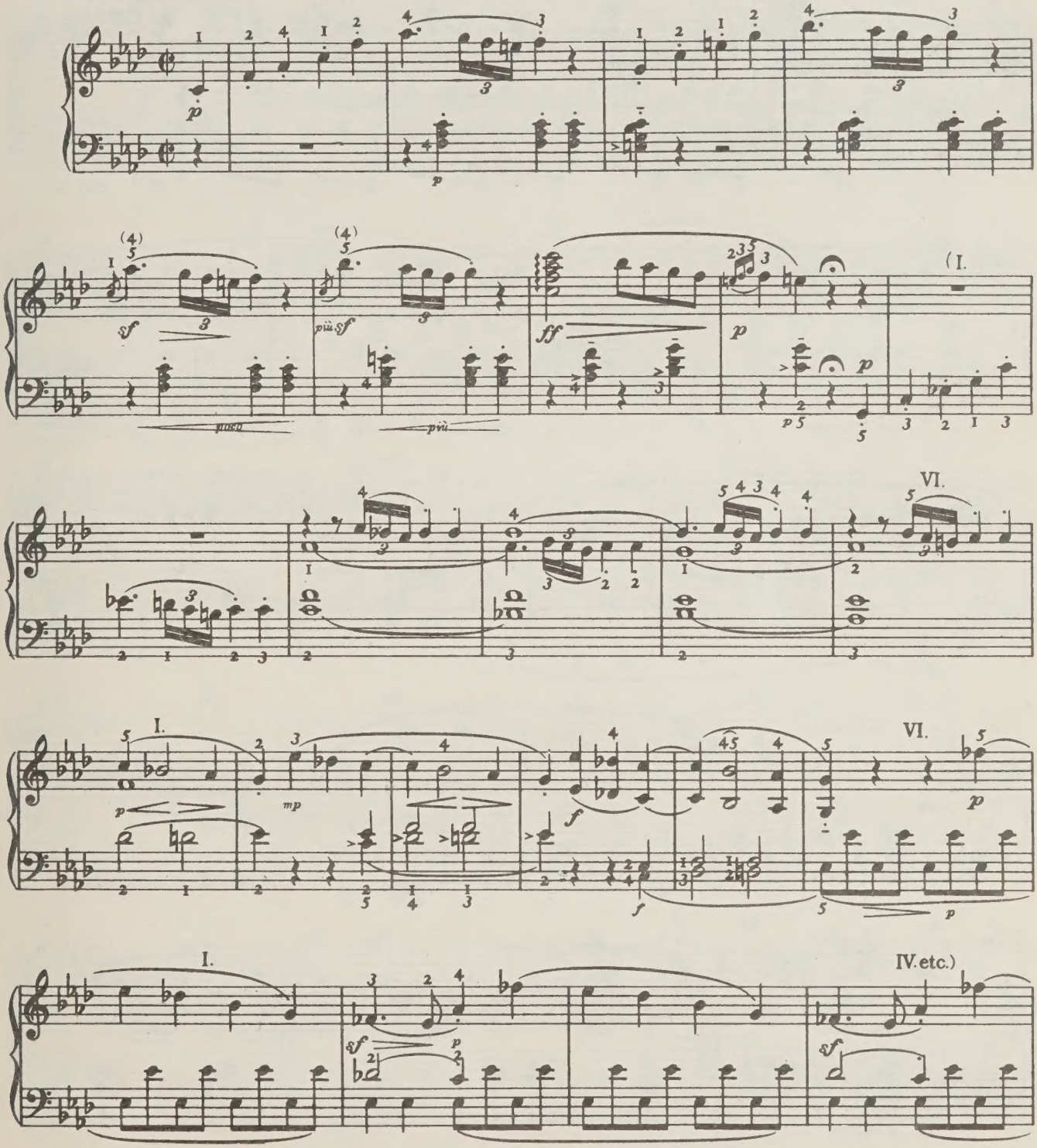
ARTUR SCHNABEL

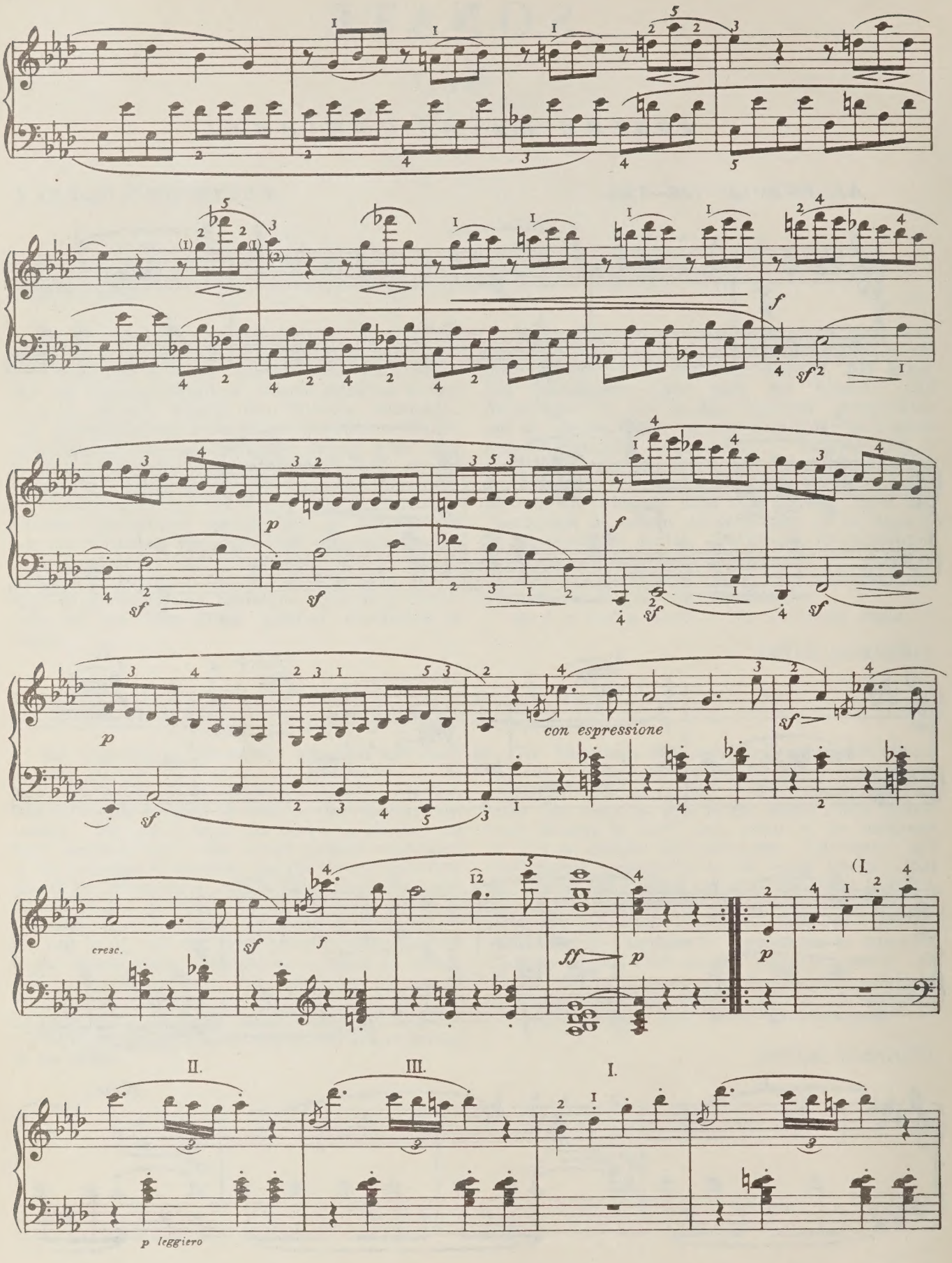
SONATE

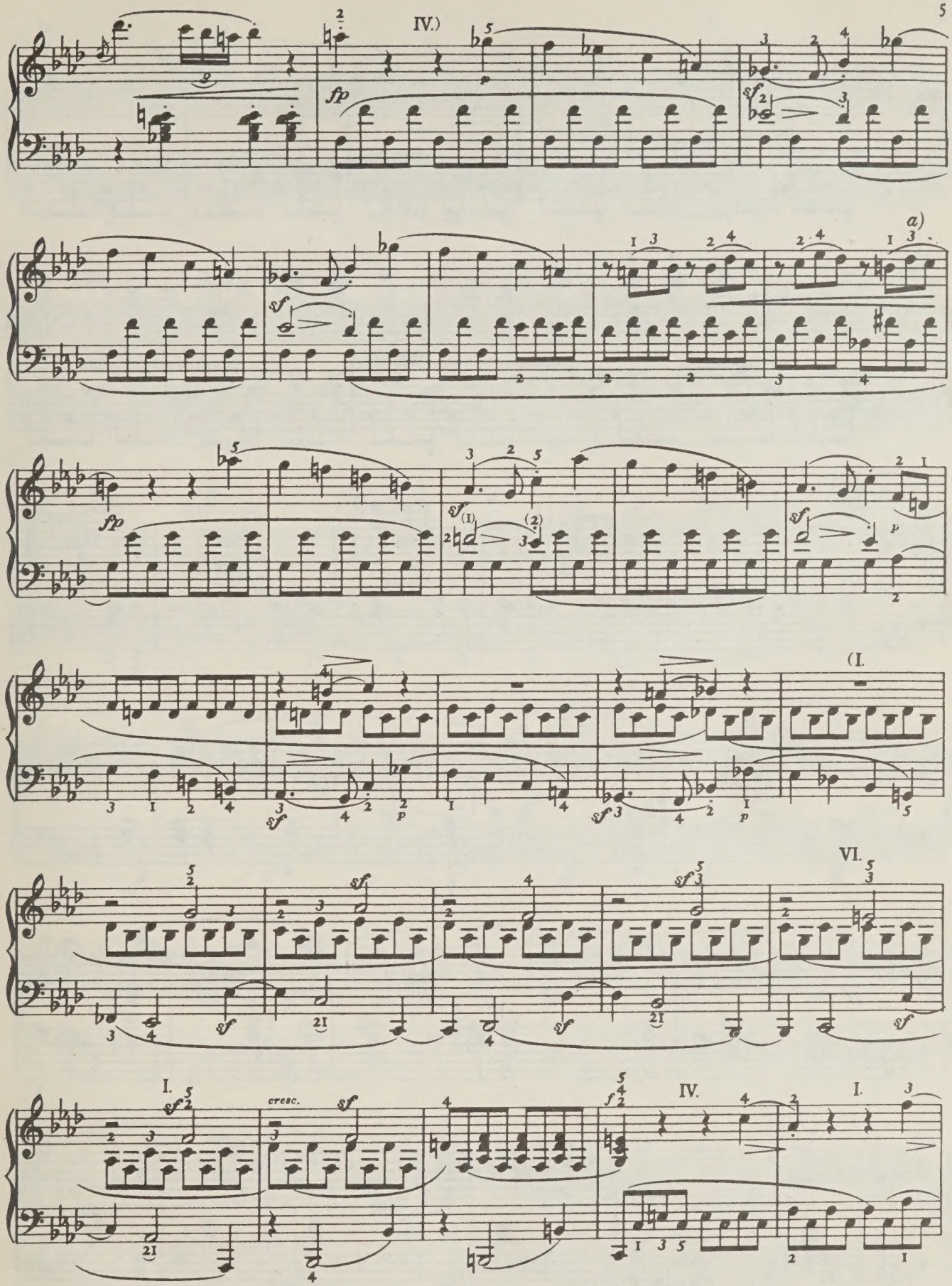
No. 1

JOSEPH HAYDN GEWIDMET

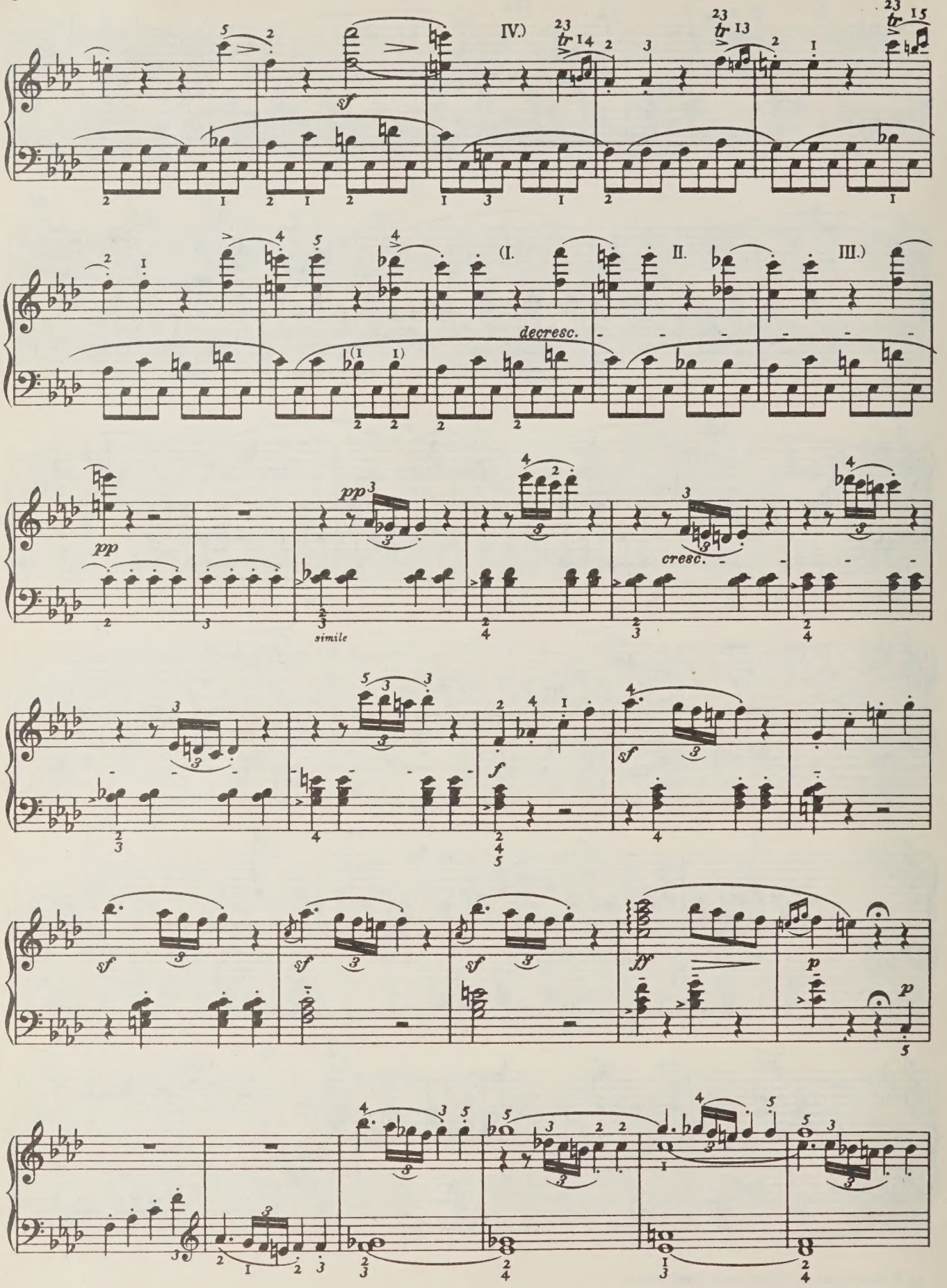
ALLEGRO (♩ = 126–138) *BEETHOVEN, Op. 2 Nr. 1*

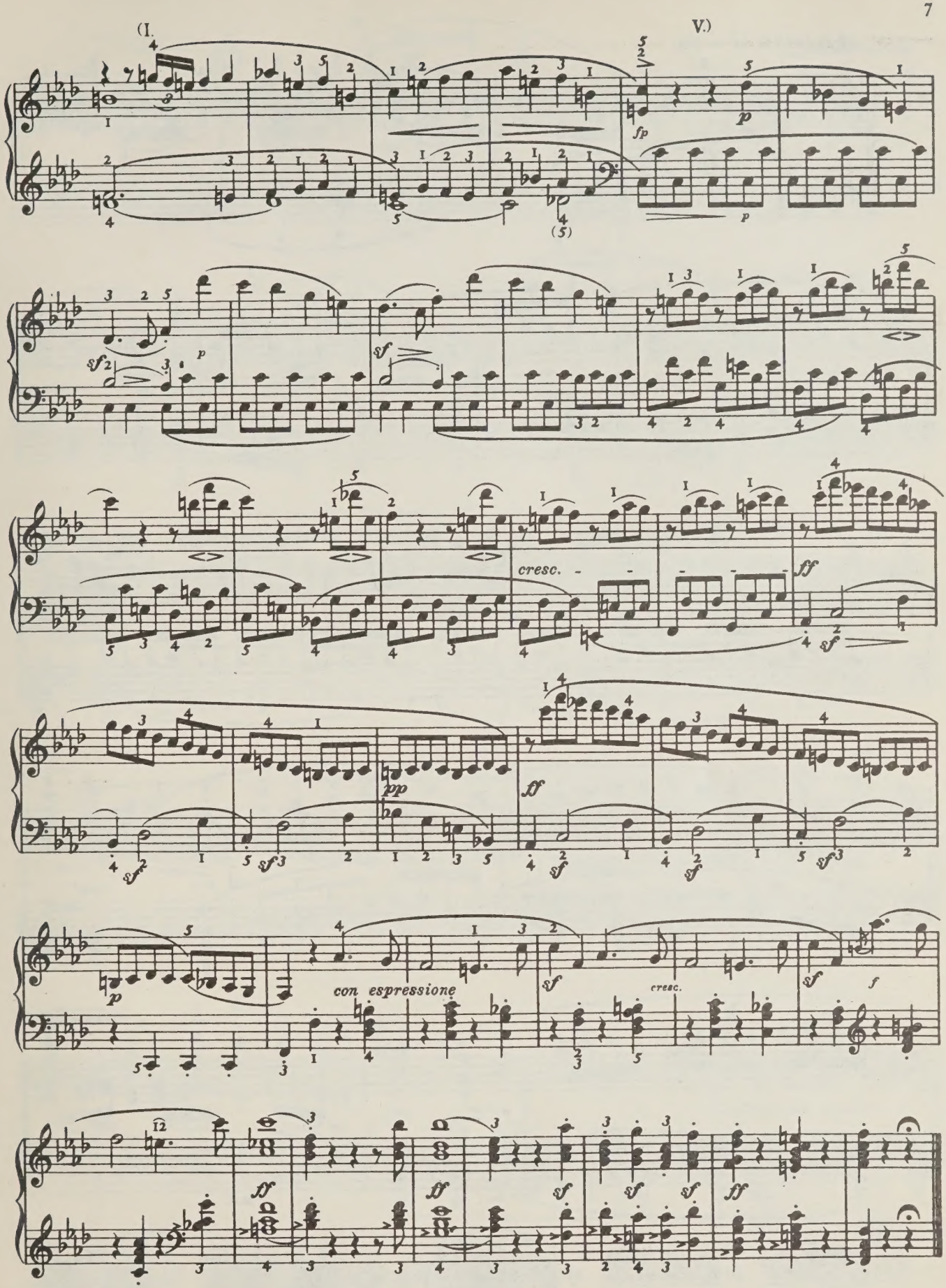


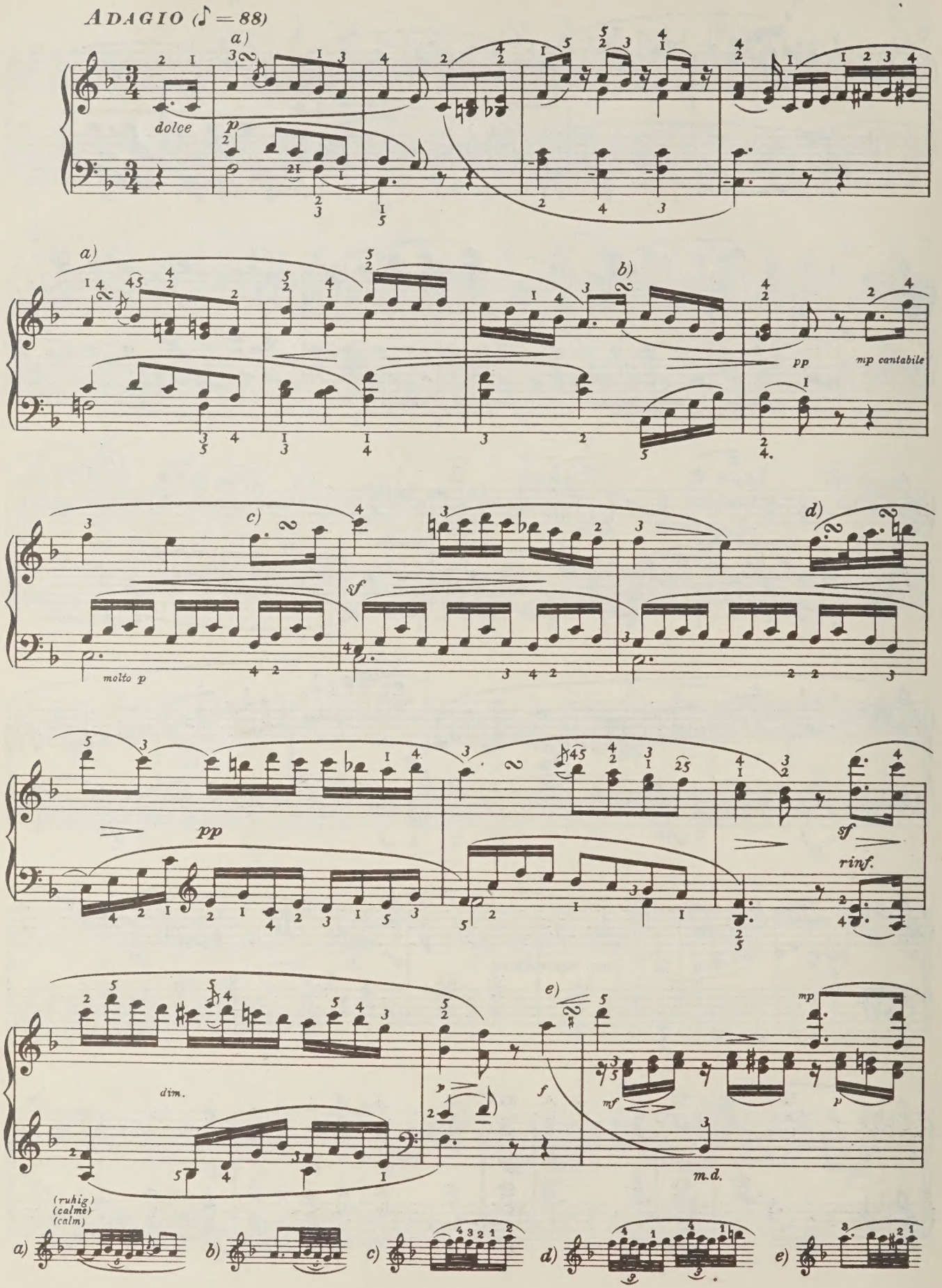
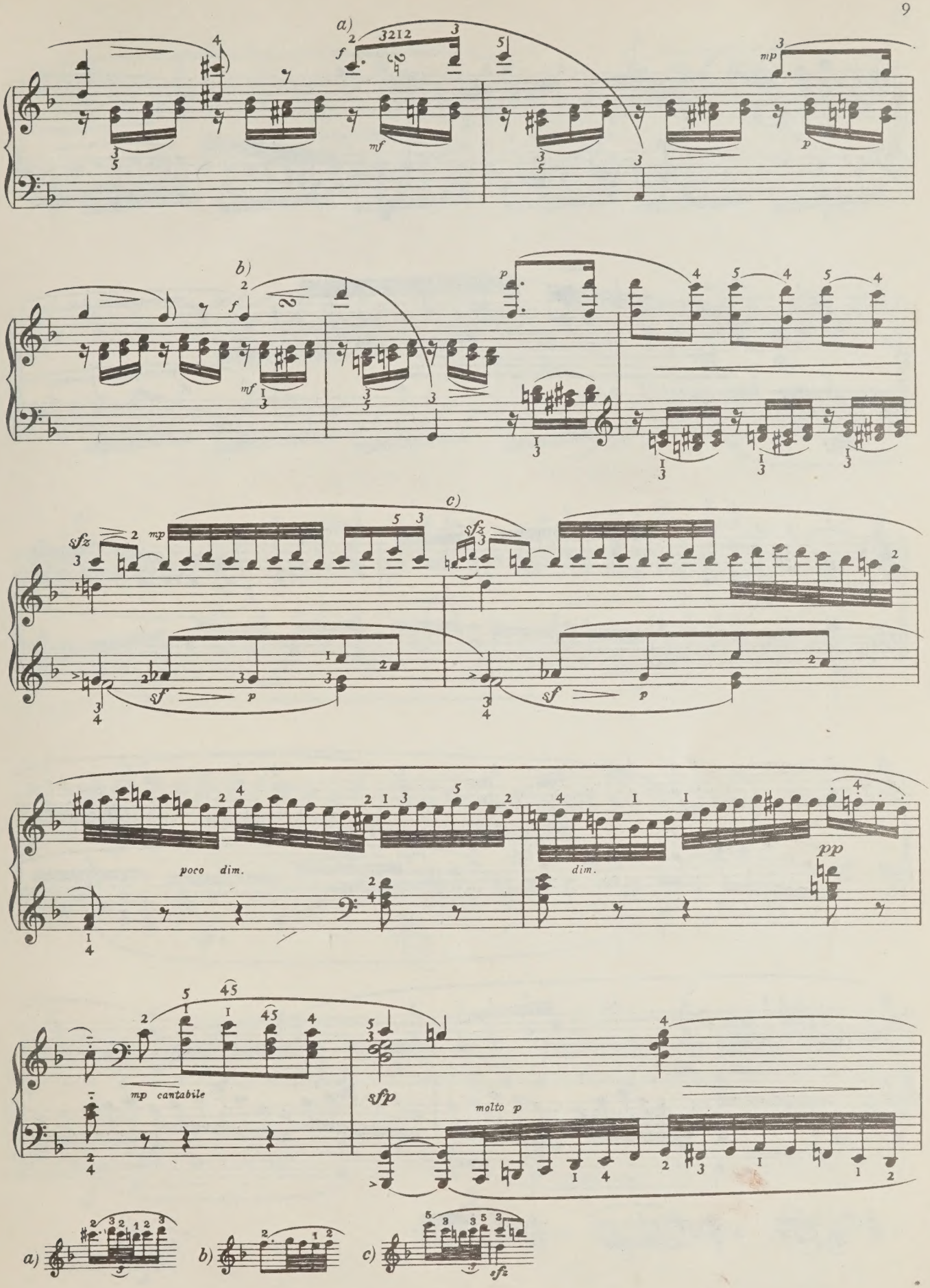

cresc.
con espressione
p leggiero

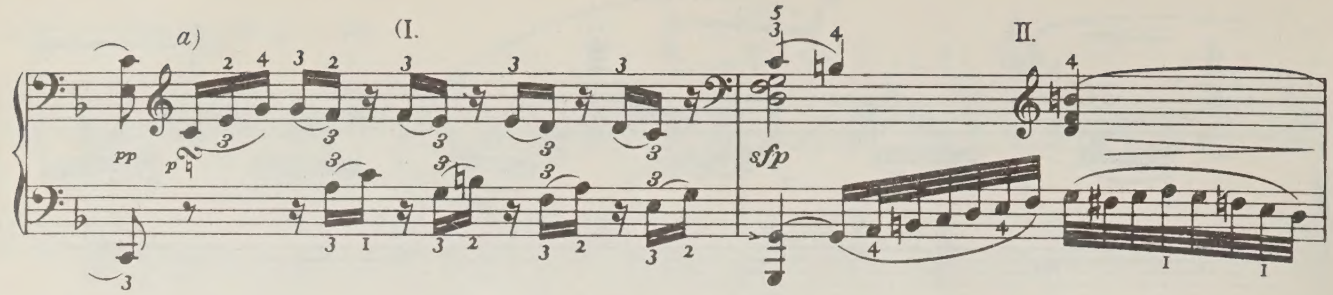


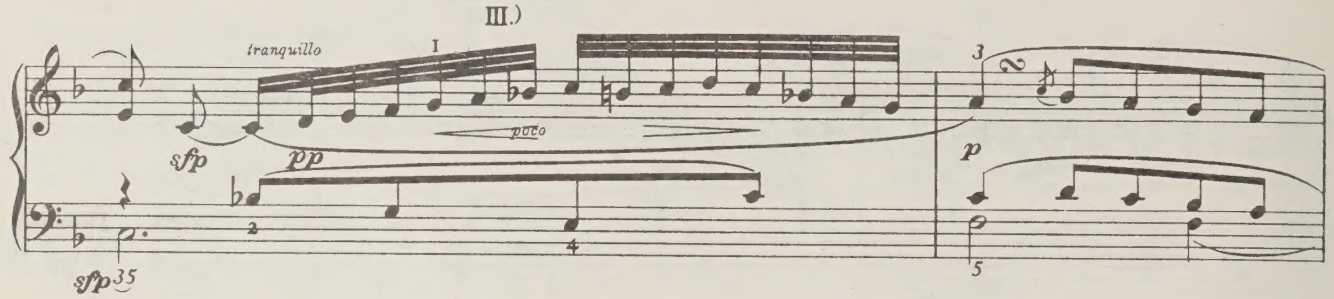
а) В некоторых изданиях здесь стоит бекар.
Я считаю правильным *des*.

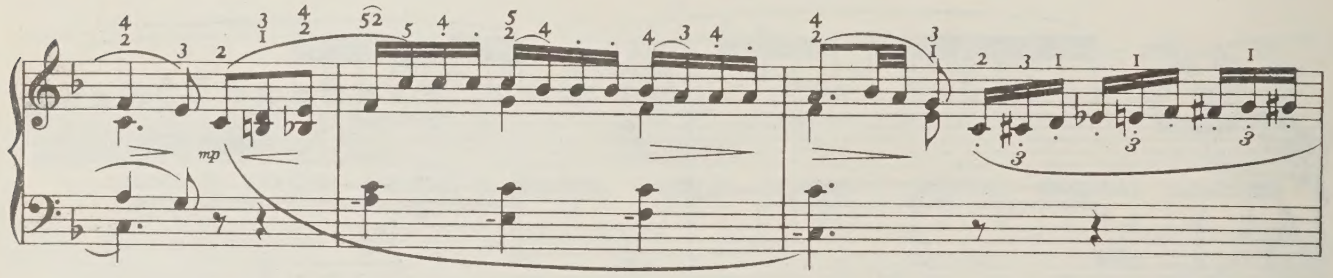
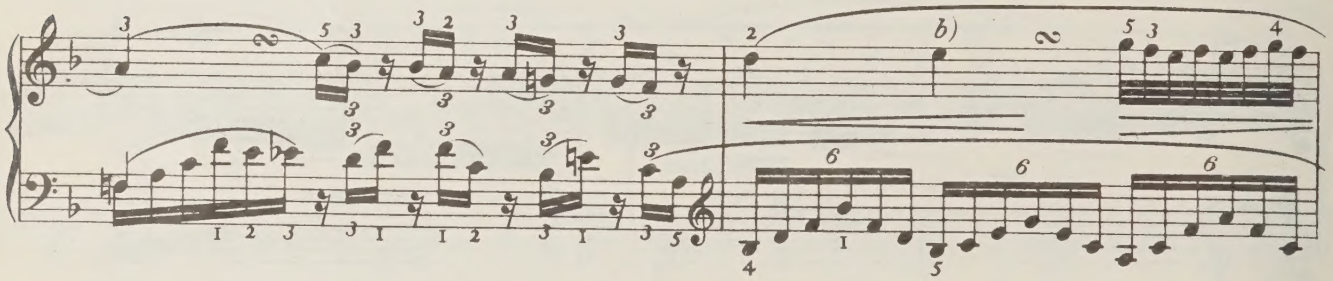

IV.)
(I.
II.
III.)
decresc.
pp
simile
cresc.
sf
ff
p

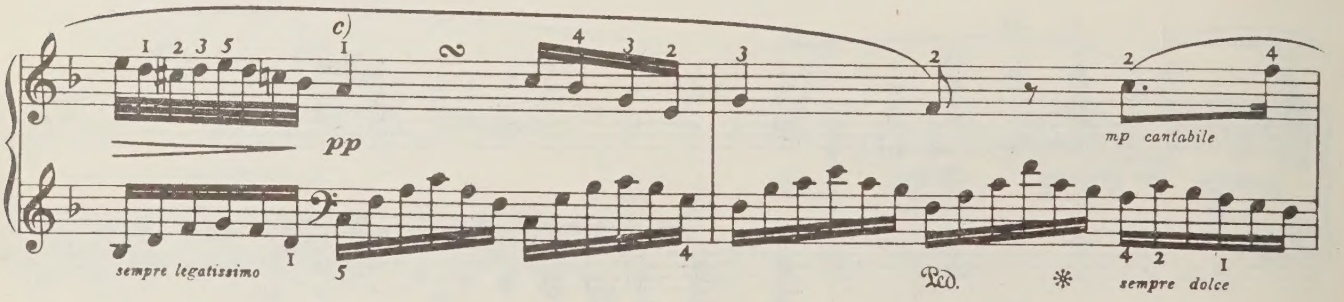

(I.
V.)
fp
p
sf
cresc.
ff
pp
con espressione
cresc.

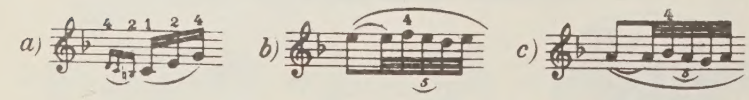

ADAGIO (♪ = 88)
a)
dolce
p
a)
b)
pp
mp cantabile
c)
molto p
sf
d)
pp
sf
rinf.
e)
dim.
mp
mf
p
f
m.d.
(ruhig)
(calme)
(calm)
a)
b)
c)
d)
e)

a)
b)
c)
poco dim.
dim.
pp
mp cantabile
sfp
molto p
a)
b)
c)

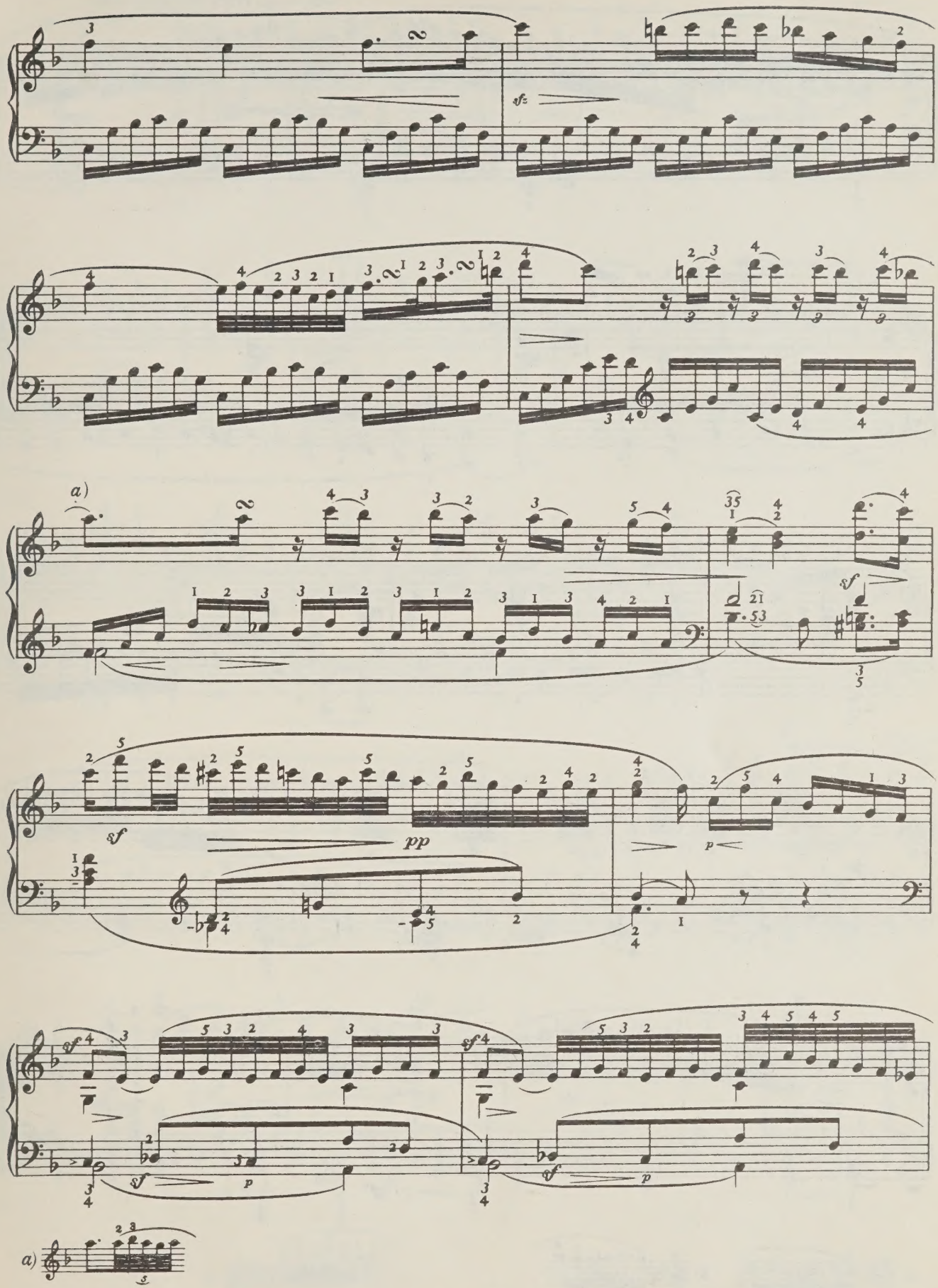
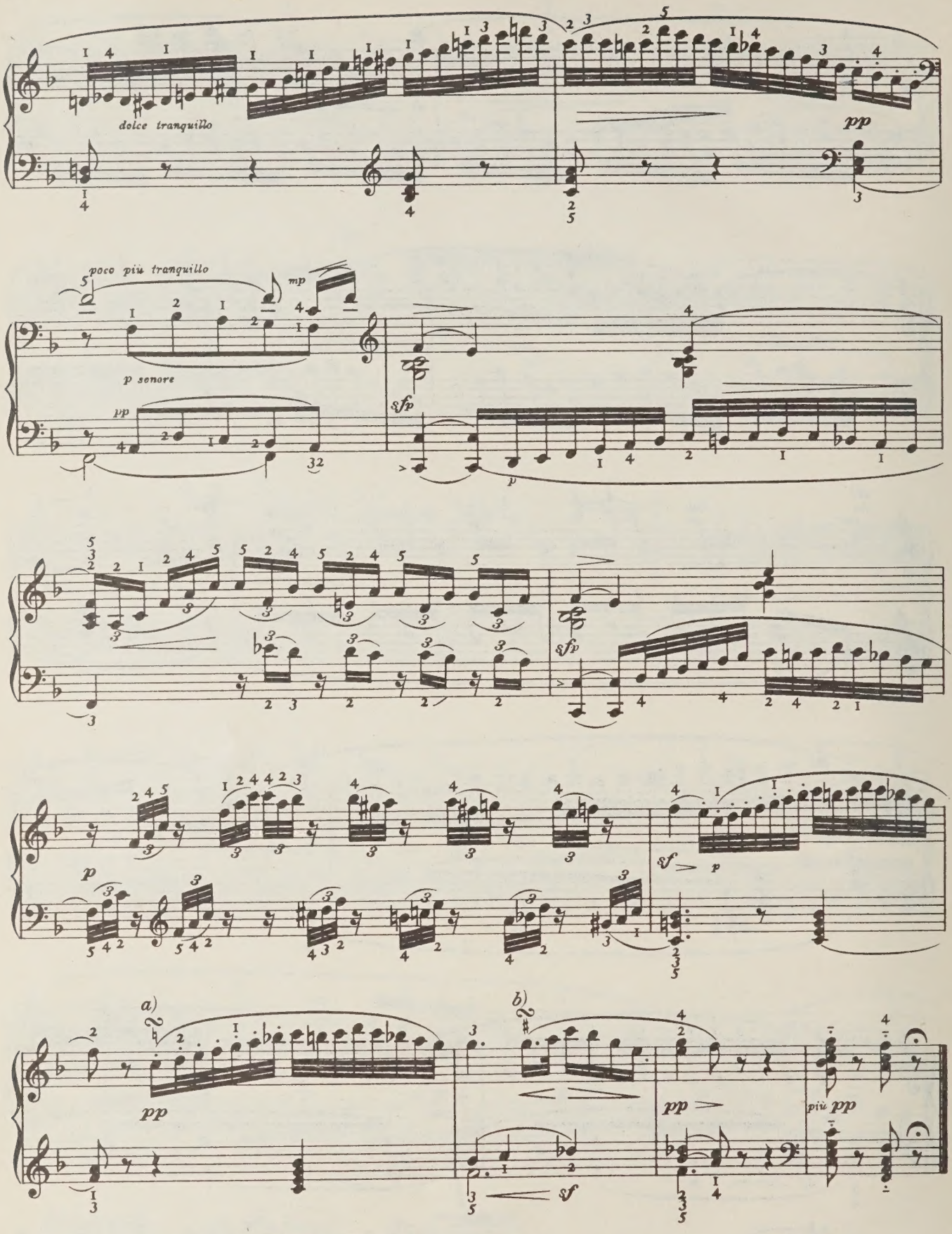

a)
(I.
II.
pp
p
sfp


III.)
tranquillo
poco
sfp
pp
p
sfp


mp

b)

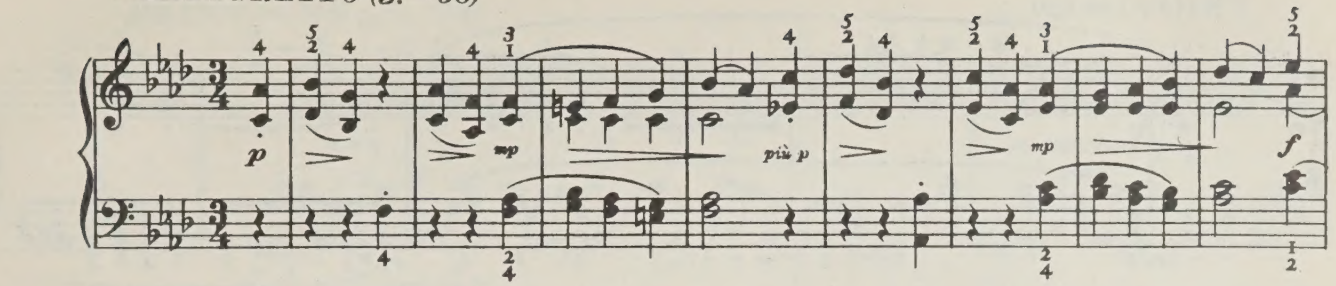

c)
pp
sempre legatissimo
mp cantabile
sempre dolce

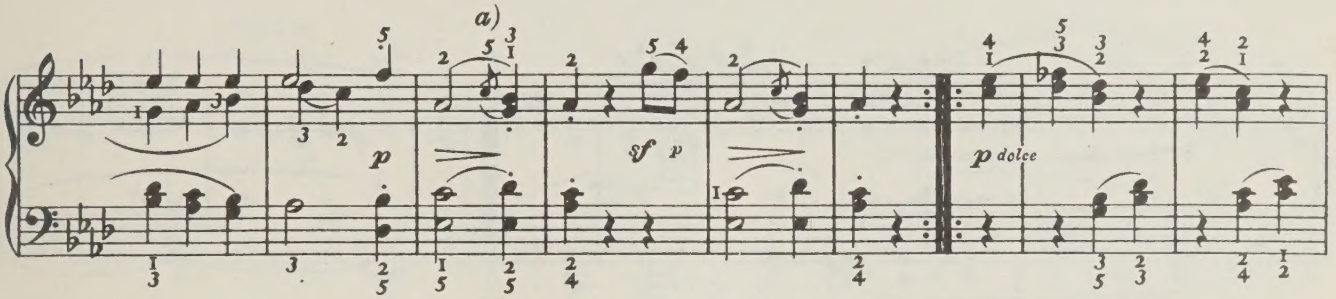

a)
b)
c)

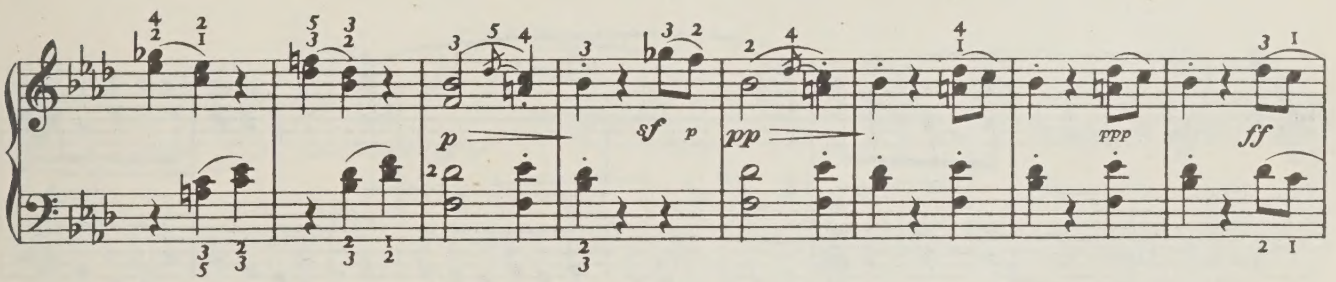
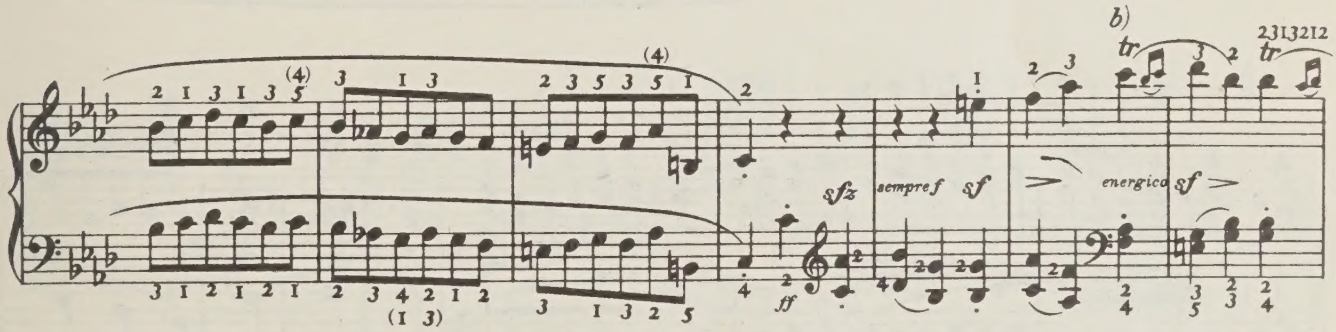

a)
sfz
sf
pp
p
a)

dolce tranquillo
pp
poco più tranquillo
mp
p sonore
pp
sfp
p
sfp
p
sf
p
a)
b)
pp
pp
sf
più pp
a)
b)

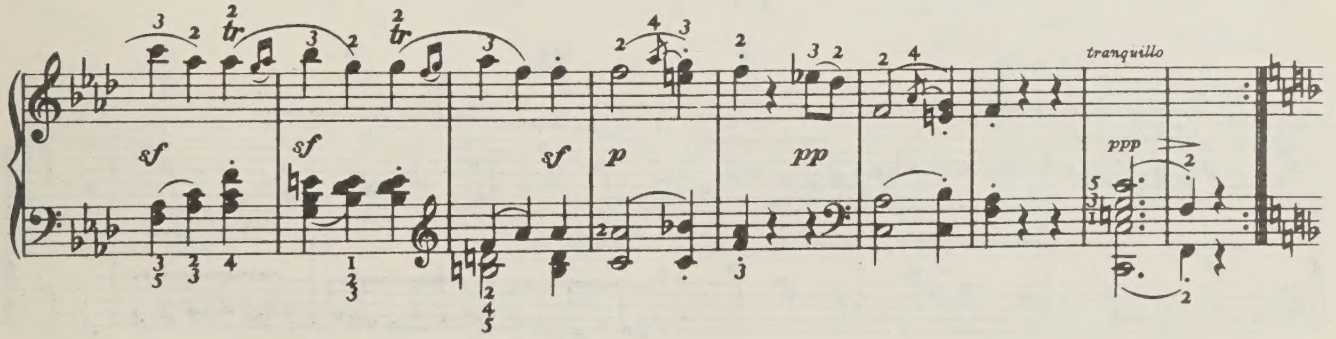
MENUETTO

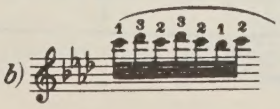
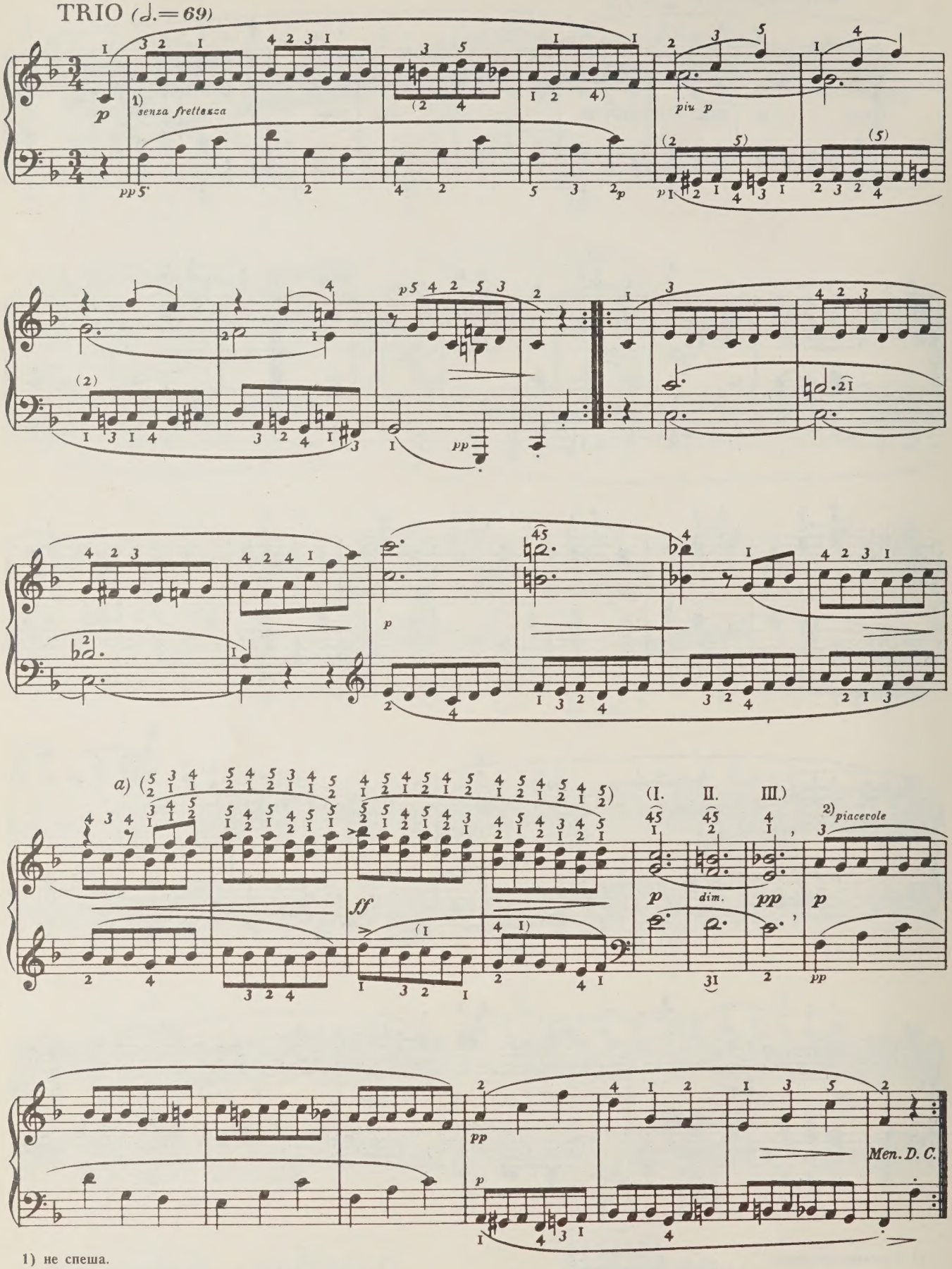
ALLEGRETTO (♩.= 58)









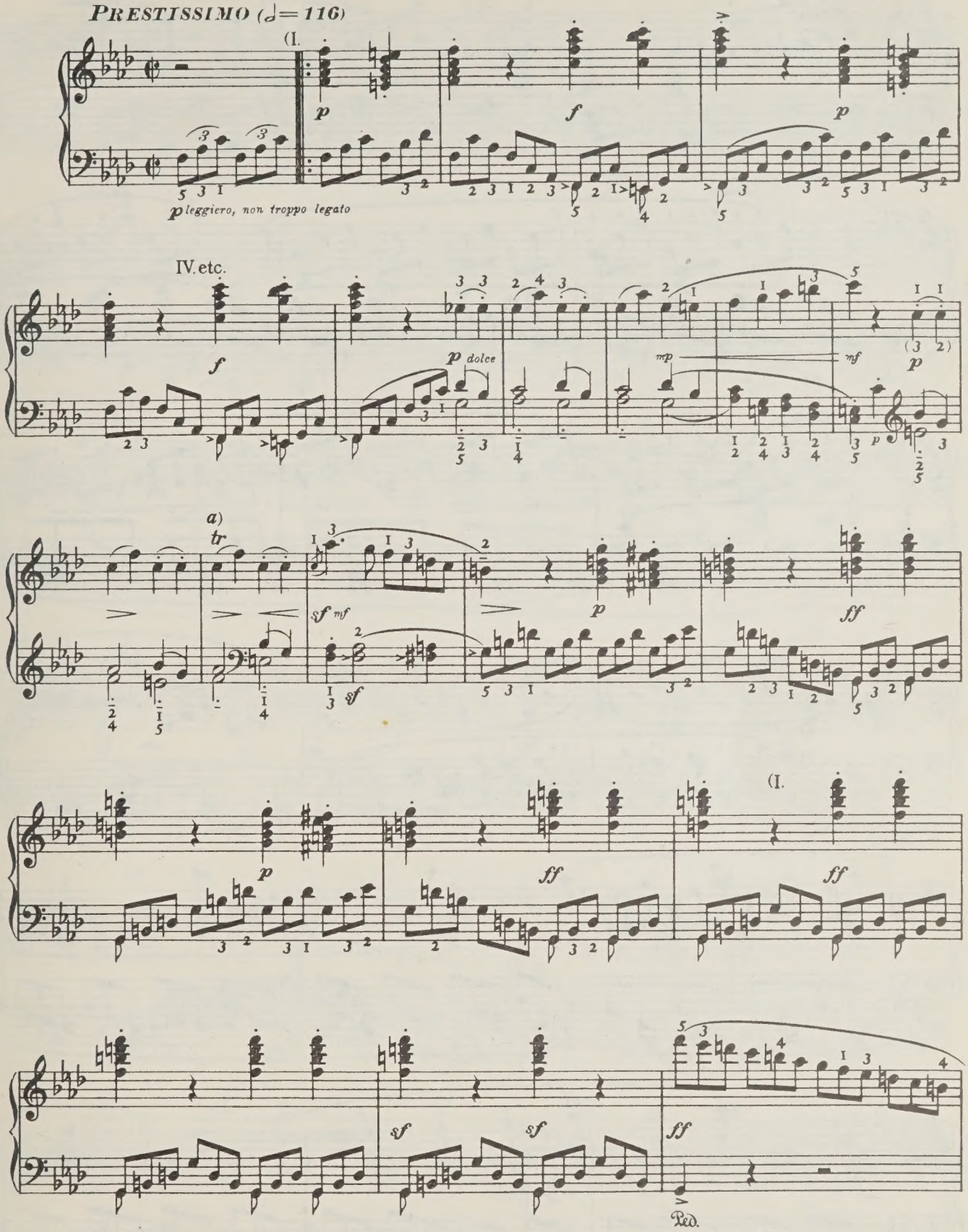
a) Короткий форшлаг.

a) (I. II. III.)

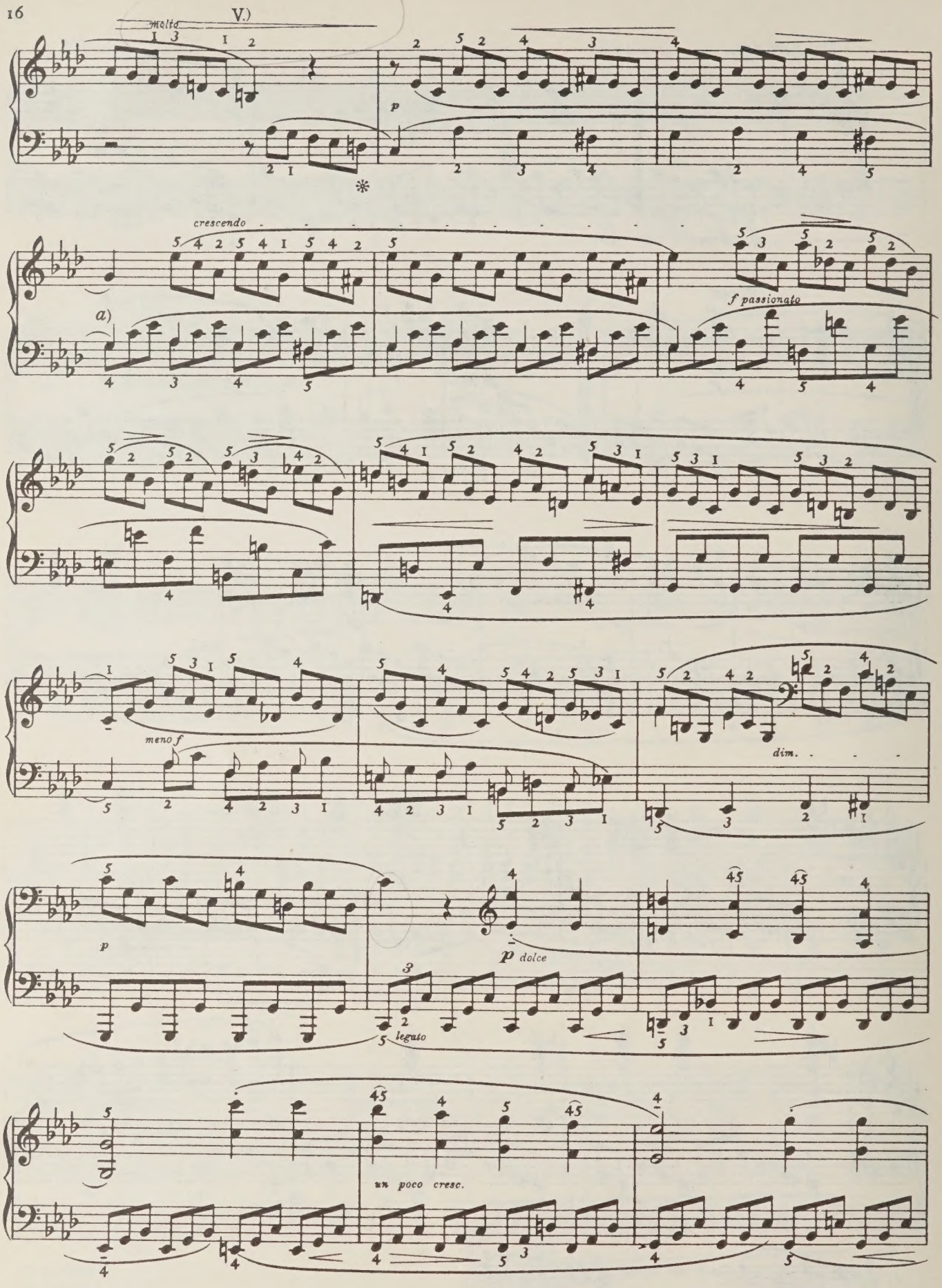
2) piacevole

1) не спеша.

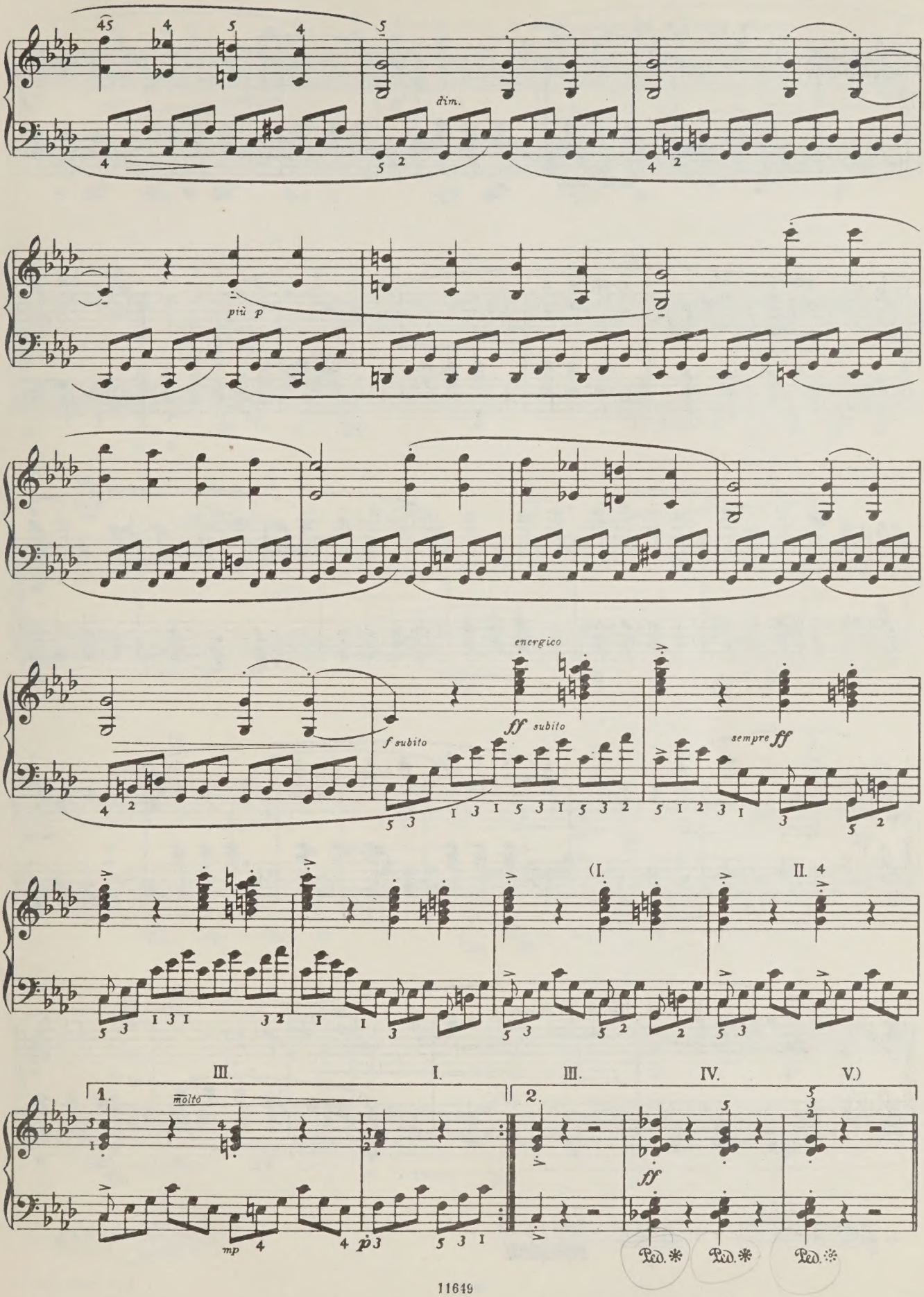
2) приятно.

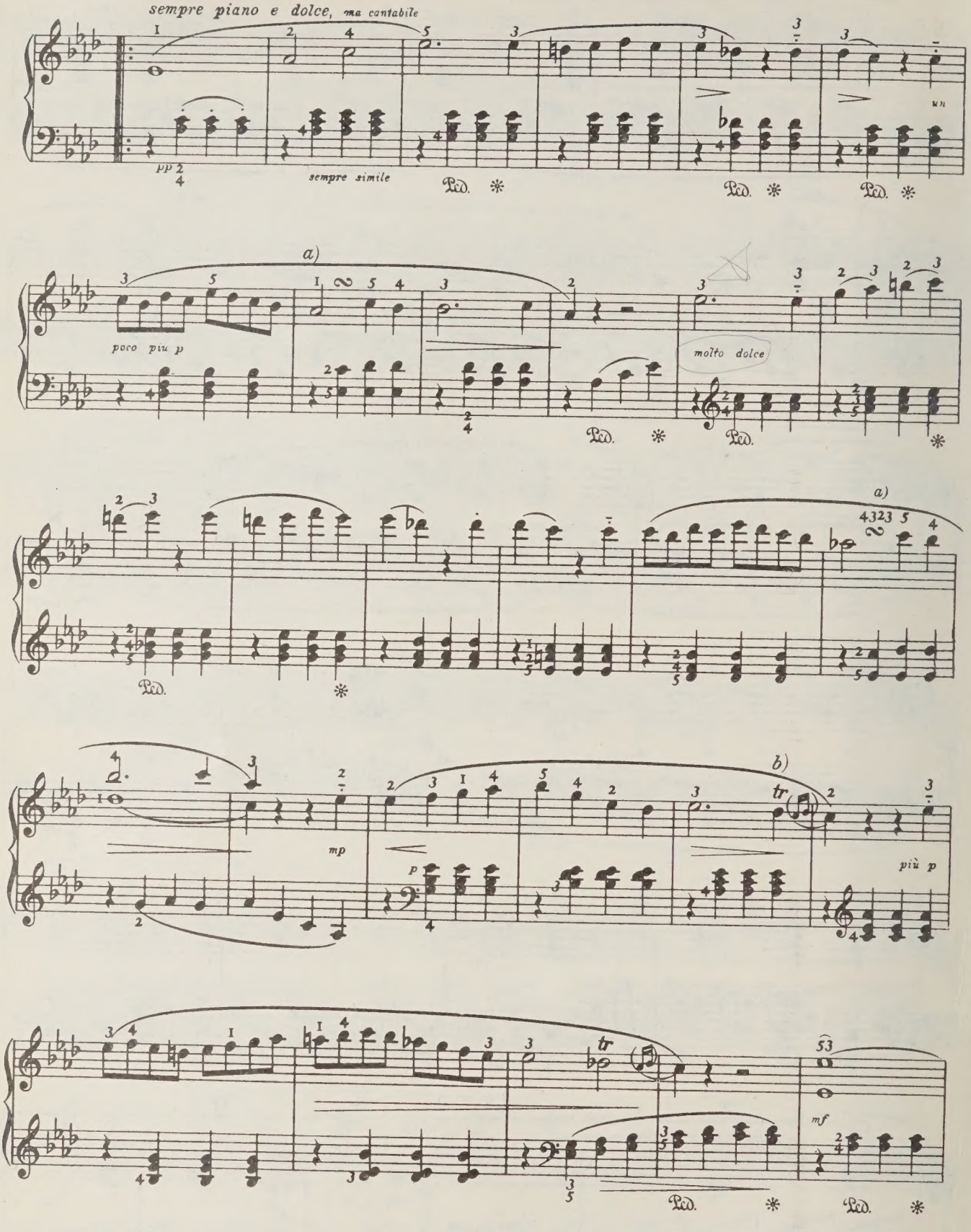
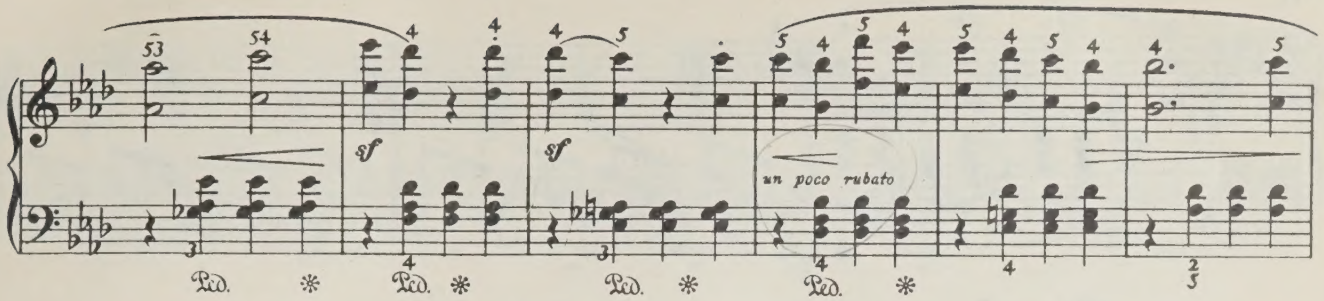
а) Нижняя аппликатура принадлежит Бетховену.

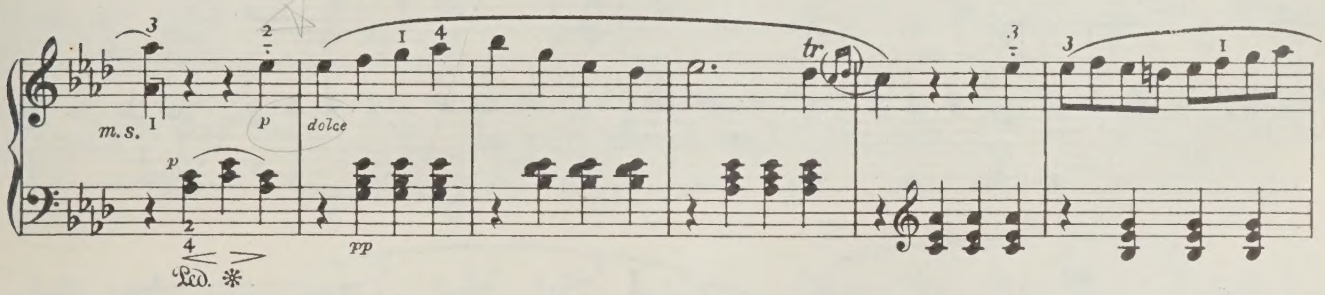
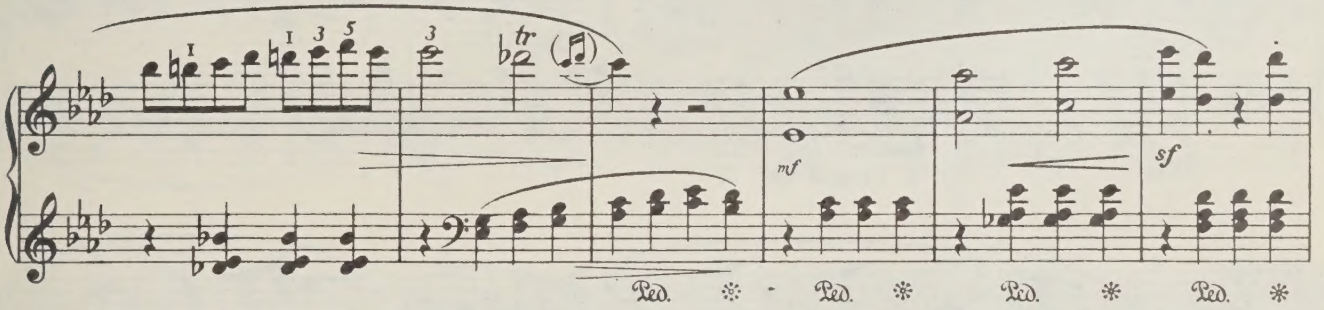
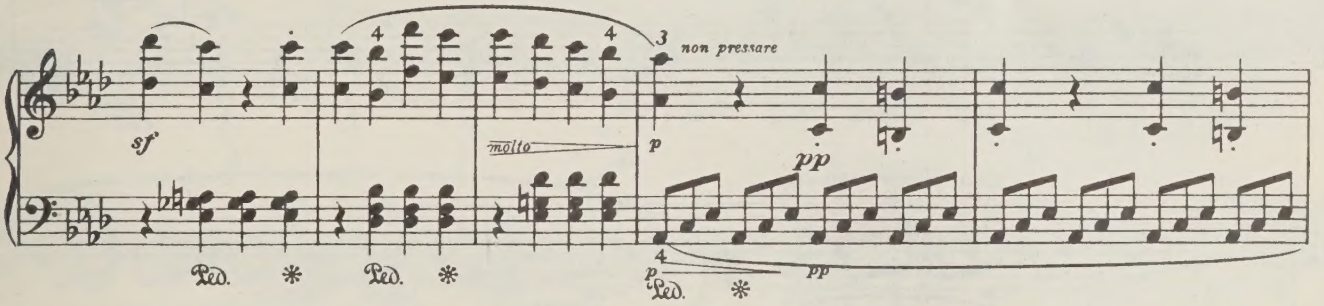

PRESTISSIMO (♩= 116)
(I.
p
f
p
p leggiero, non troppo legato
IV. etc.
f
p dolce
mp
mf
p
a)
tr
sf mf
sf
p
ff
(I.
p
ff
ff
sf
sf
ff
Ped.
a) или еще лучше:

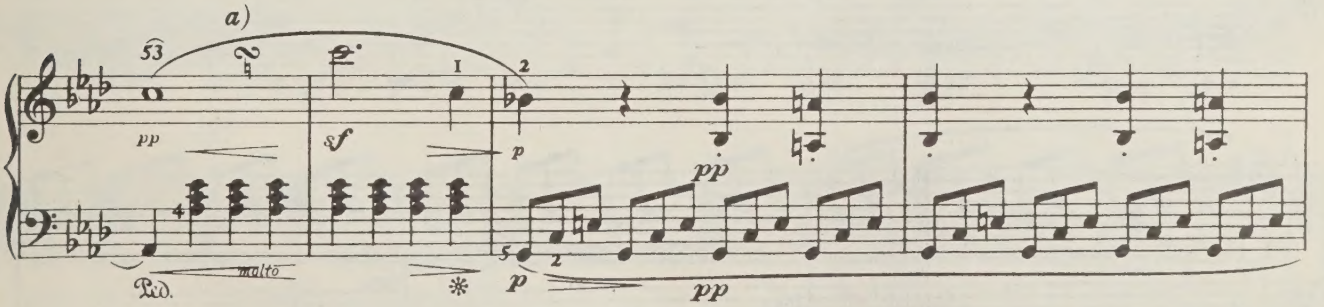


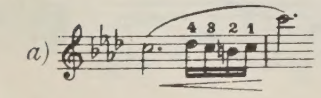
а) Обозначение первой ноты каждой триоли в виде четверти принадлежит редактору.

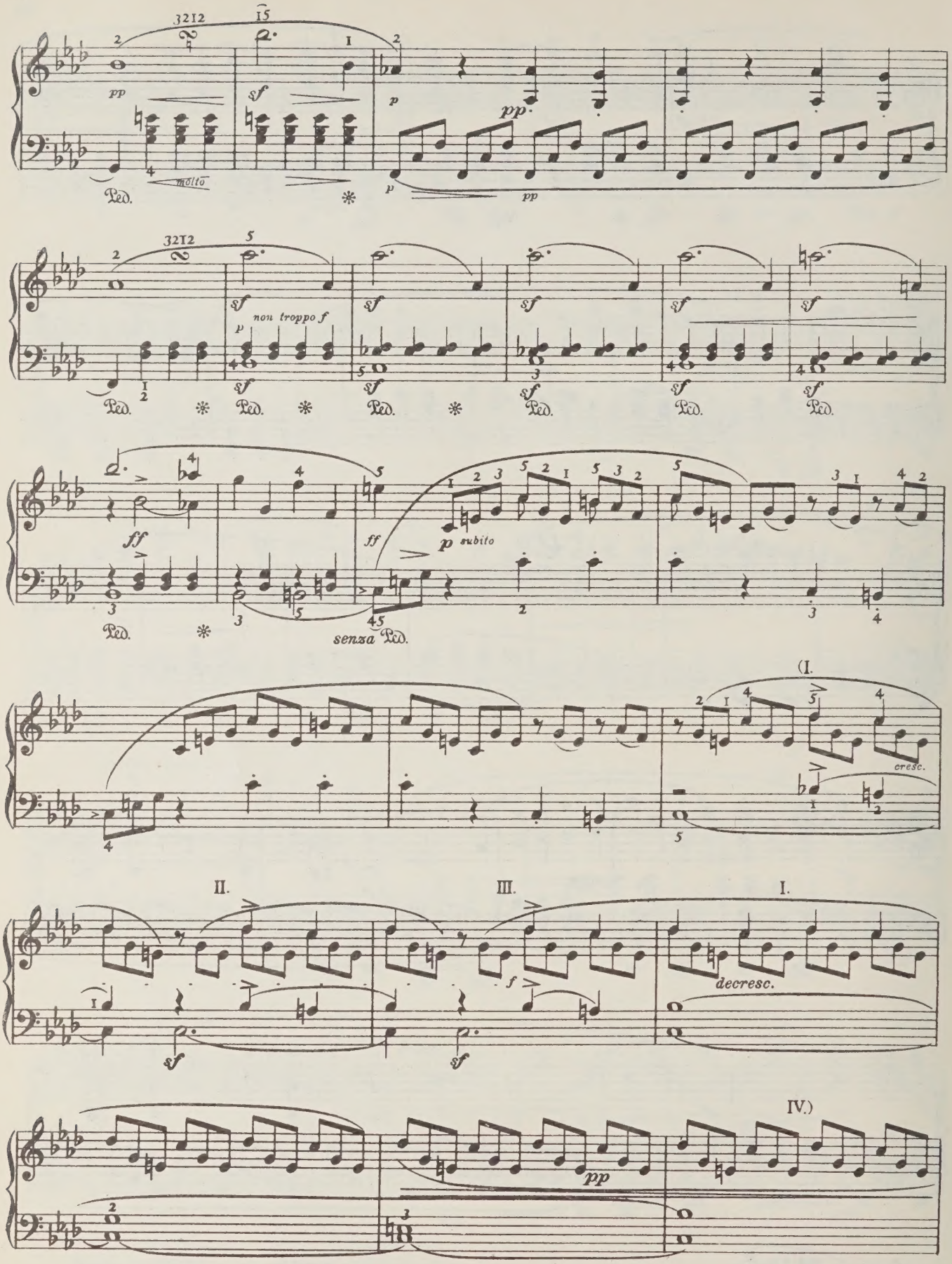

dim.
più p
energico
f subito
ff subito
sempre ff
(I.
II.
III.
I.
III.
IV.
V.)
1.
2.
molto
mp
p
ff
Ped.
Ped.
Ped.

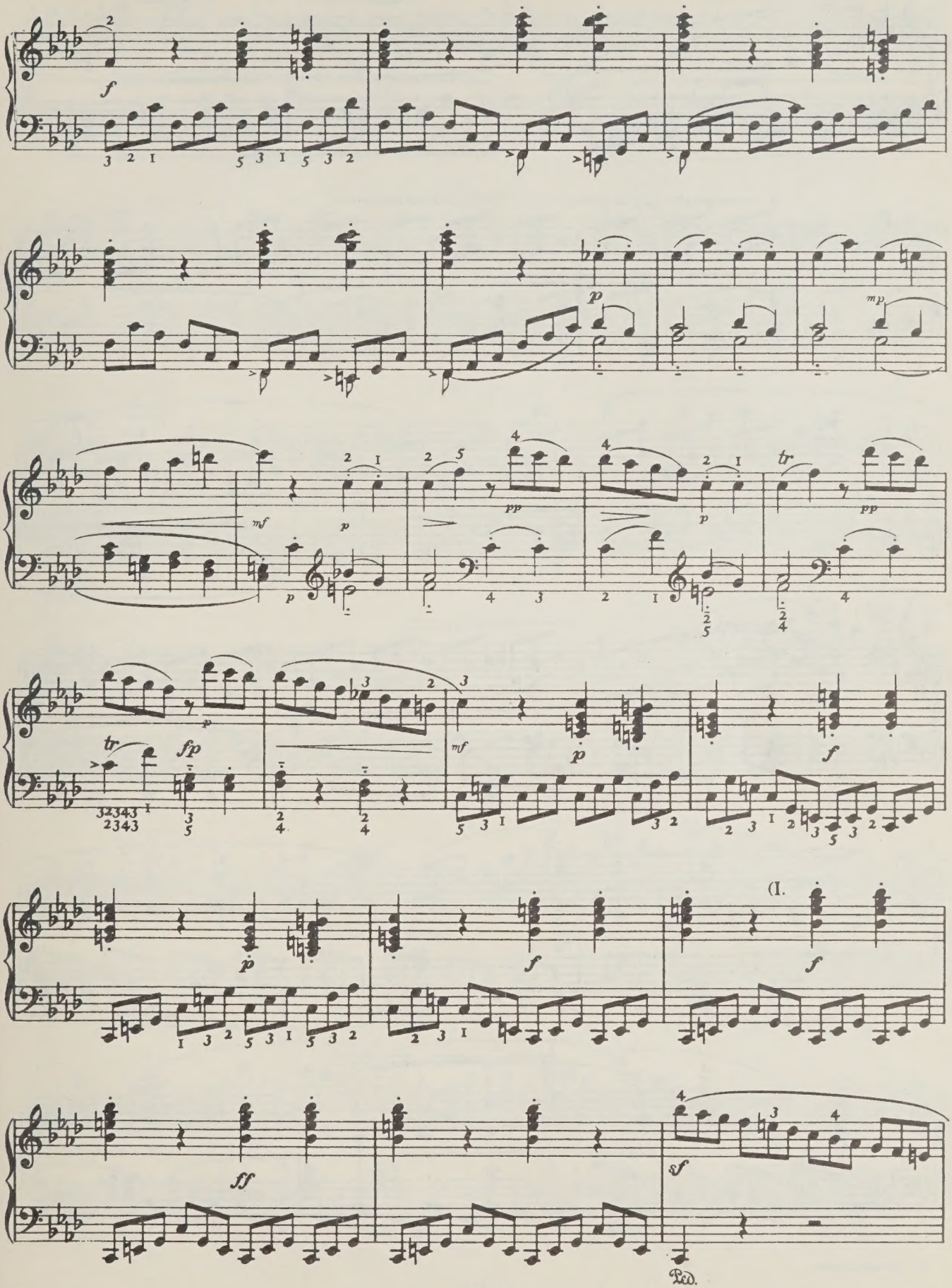

sempre piano e dolce, ma cantabile
pp
sempre simile
Ped.
a)
poco piu p
molto dolce
b)
mp
più p
tr
mf
a)
b)

sf
sf
un poco rubato
Ped.

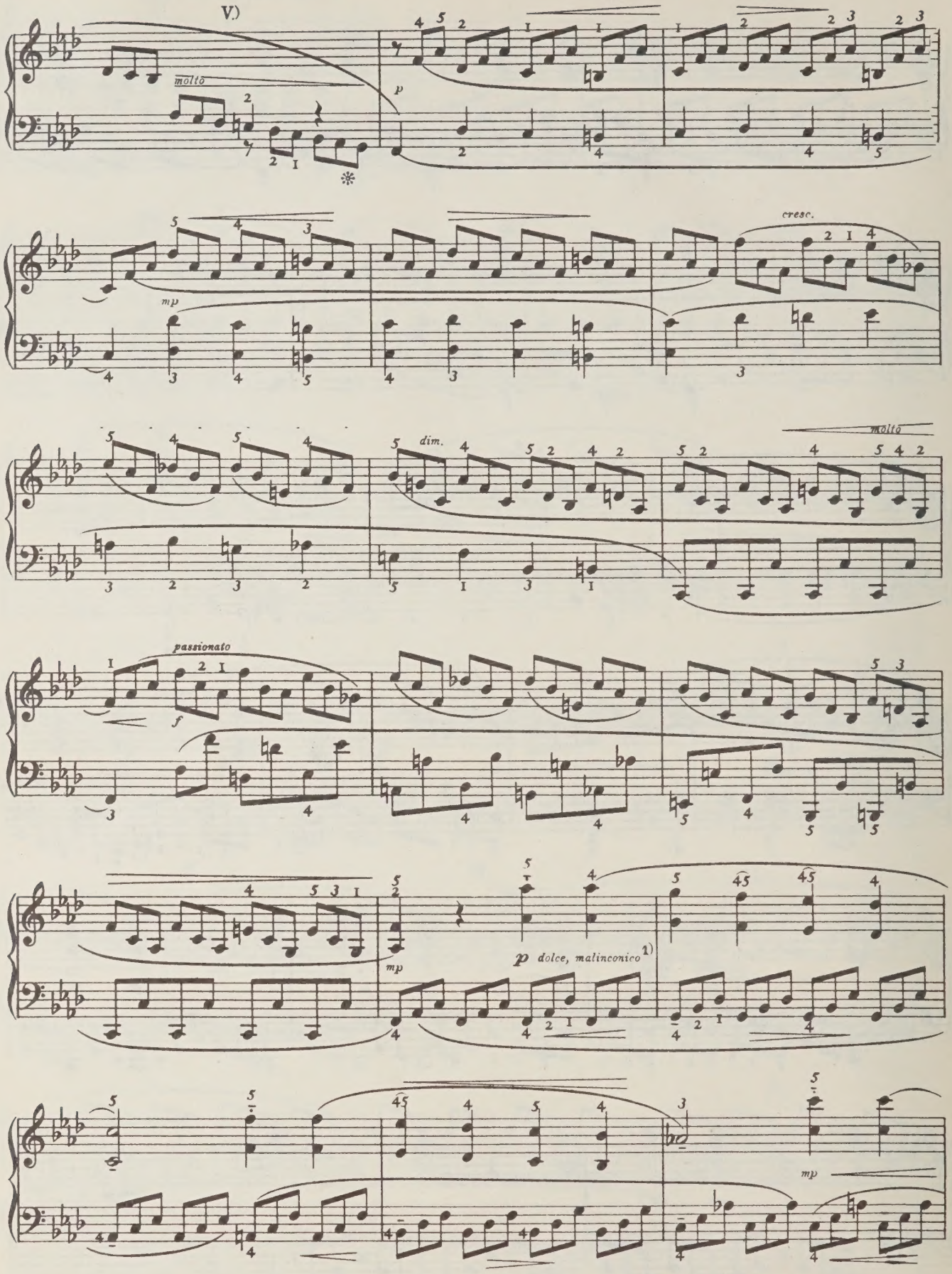

m. s.
p
dolce
pp
tr
Ped.

tr
mf
sf
Ped.

sf
molto
p
non pressare
pp
Ped.


a)
pp
sf
p
molto
Ped.

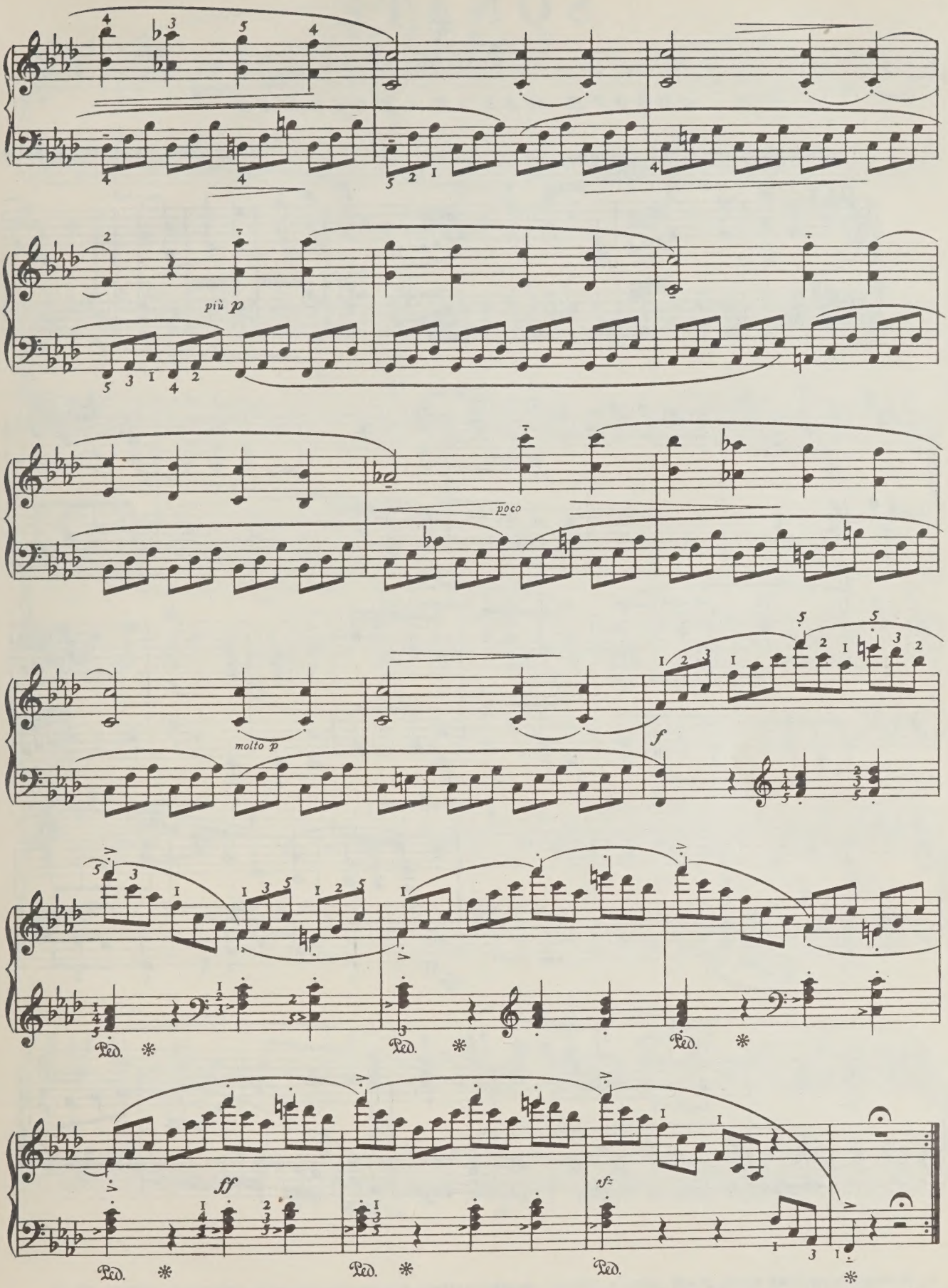

a)


molto
non troppo f
ff
p subito
senza Ped.
(I.
cresc.
II.
III.
I.
decresc.
IV.)


f
p
mp
mf
p
pp
tr
fp
mf
p
f
(I.
f
ff
sf
Ped.



1) меланхолично.

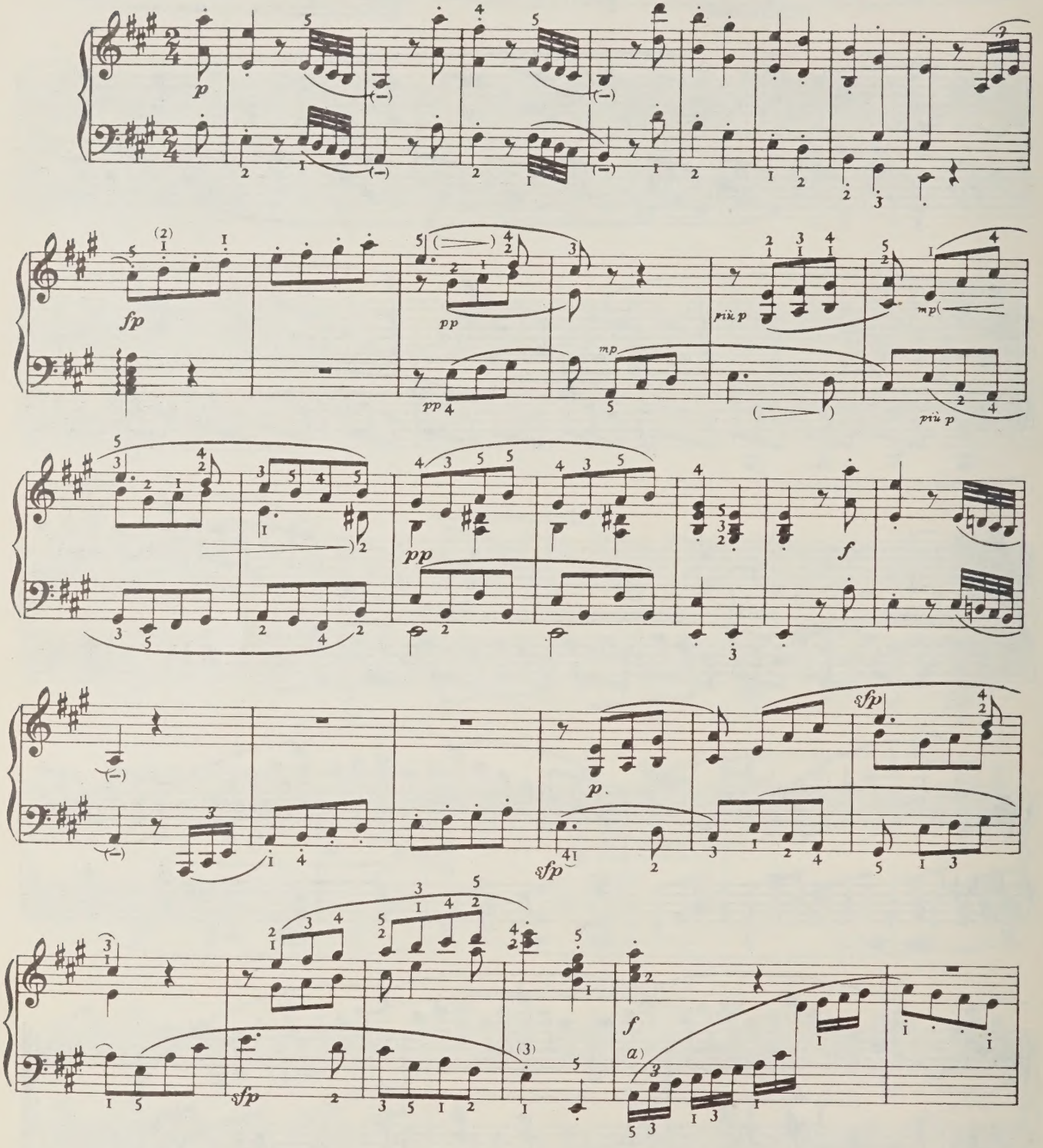

più p
poco
molto p
f
ff
sf
Ped.
*

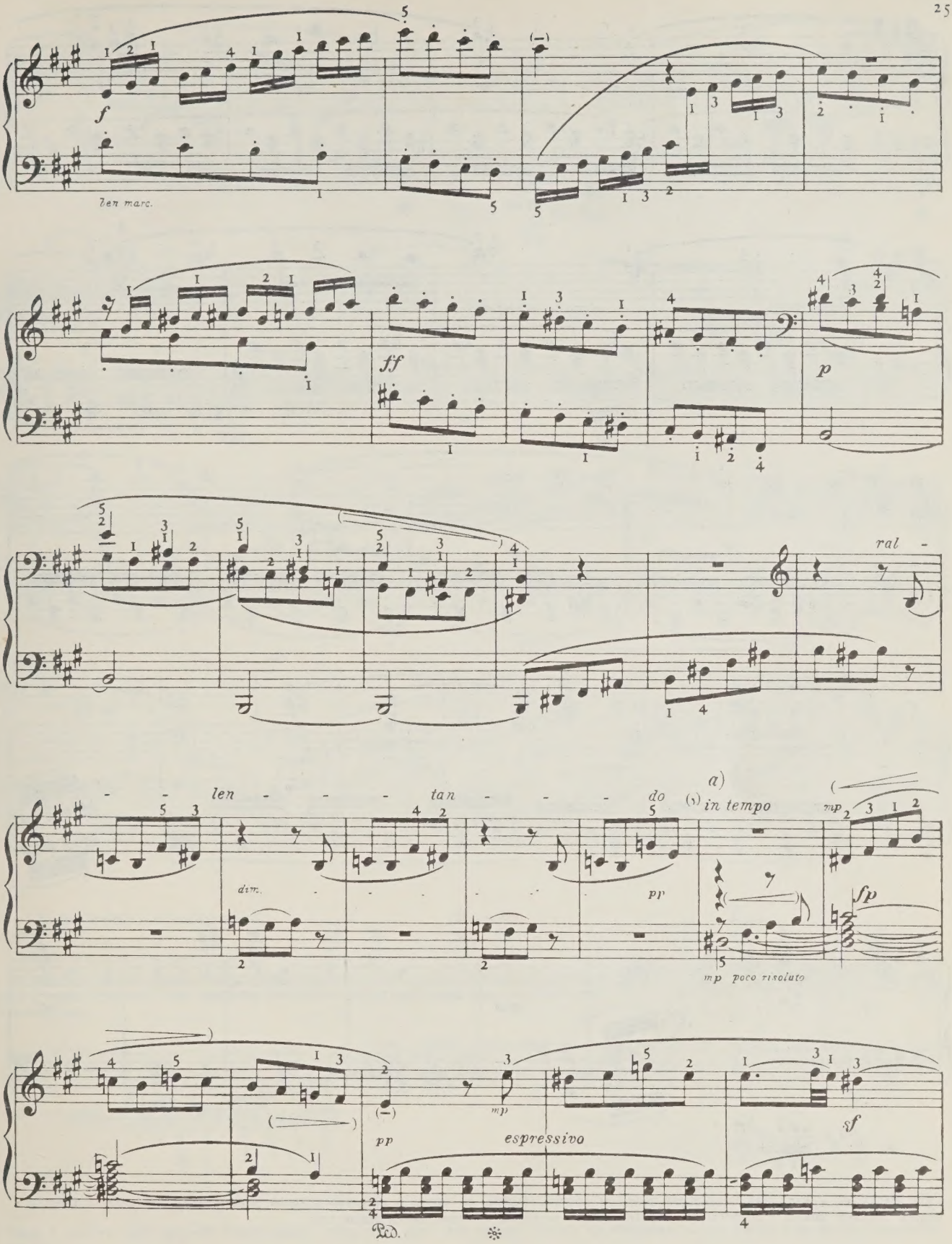
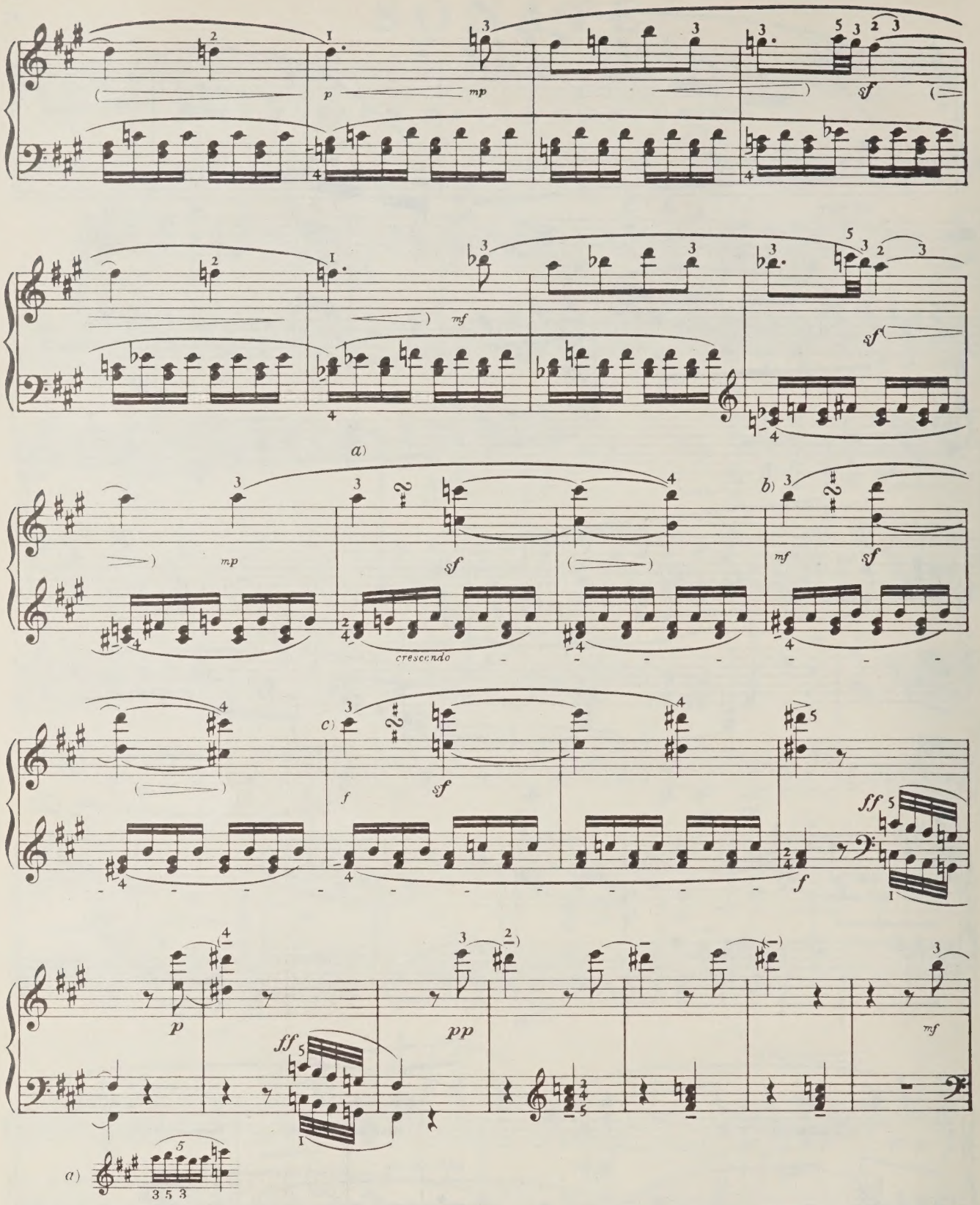
SONATE

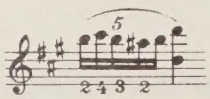
No. 2

JOSEPH HAYDN GEWIDMET

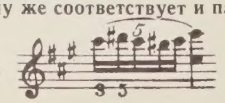
ALLEGRO VIVACE (♩ = 152) **BEETHOVEN, Op. 2 Nr. 2**

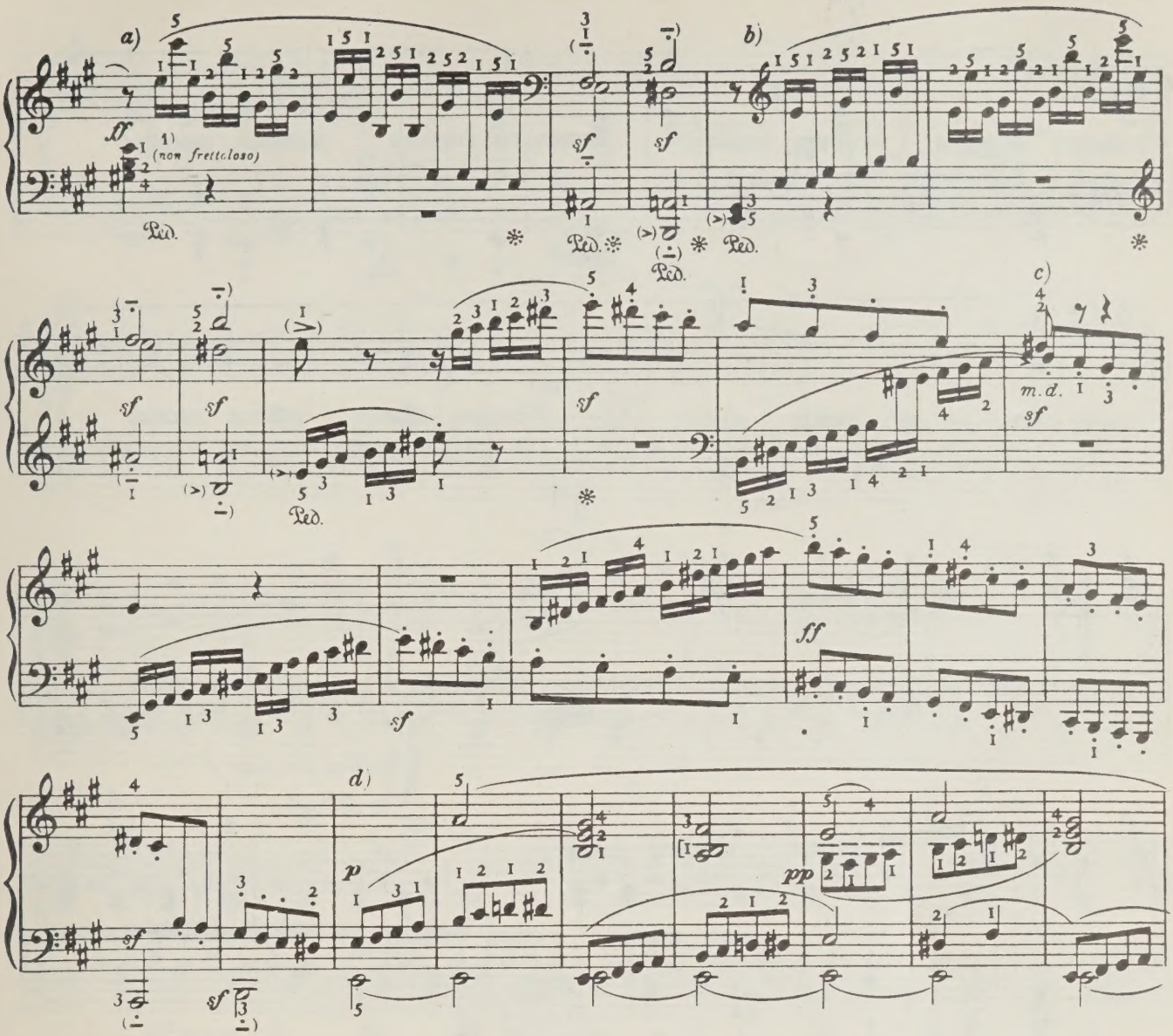


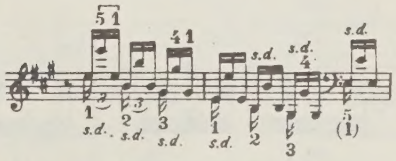
a) Исполнение пассажа одной рукой хотя и труднее, но происходит с бóльшим подъемом, чем при распределении между обеими руками.

a) Ни в одном из оригинальных изданий не указано, где должен возобновиться первый темп после «rallentando». По моему мнению, он должен начаться на «*dis* 𝅗𝅥».

b) Различия в изданиях оставляют неясным вопрос, нужно ли брать в качестве верхней вспомогательной ноты — здесь и двумя тактами позже — полутон или целый тон; я считаю более правильным целый тон:



это к тому же соответствует и параллельному месту.

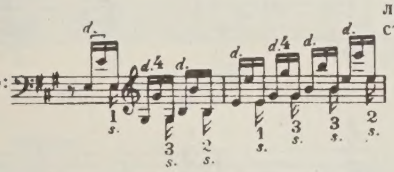




1) не спешить и не наскакивать!

а) Одной рукой исполнить очень трудно (тем не менее нужно постоянно пытаться играть и таким образом); вот наиболее соответствующий желаемой цели обычный способ исполнения:

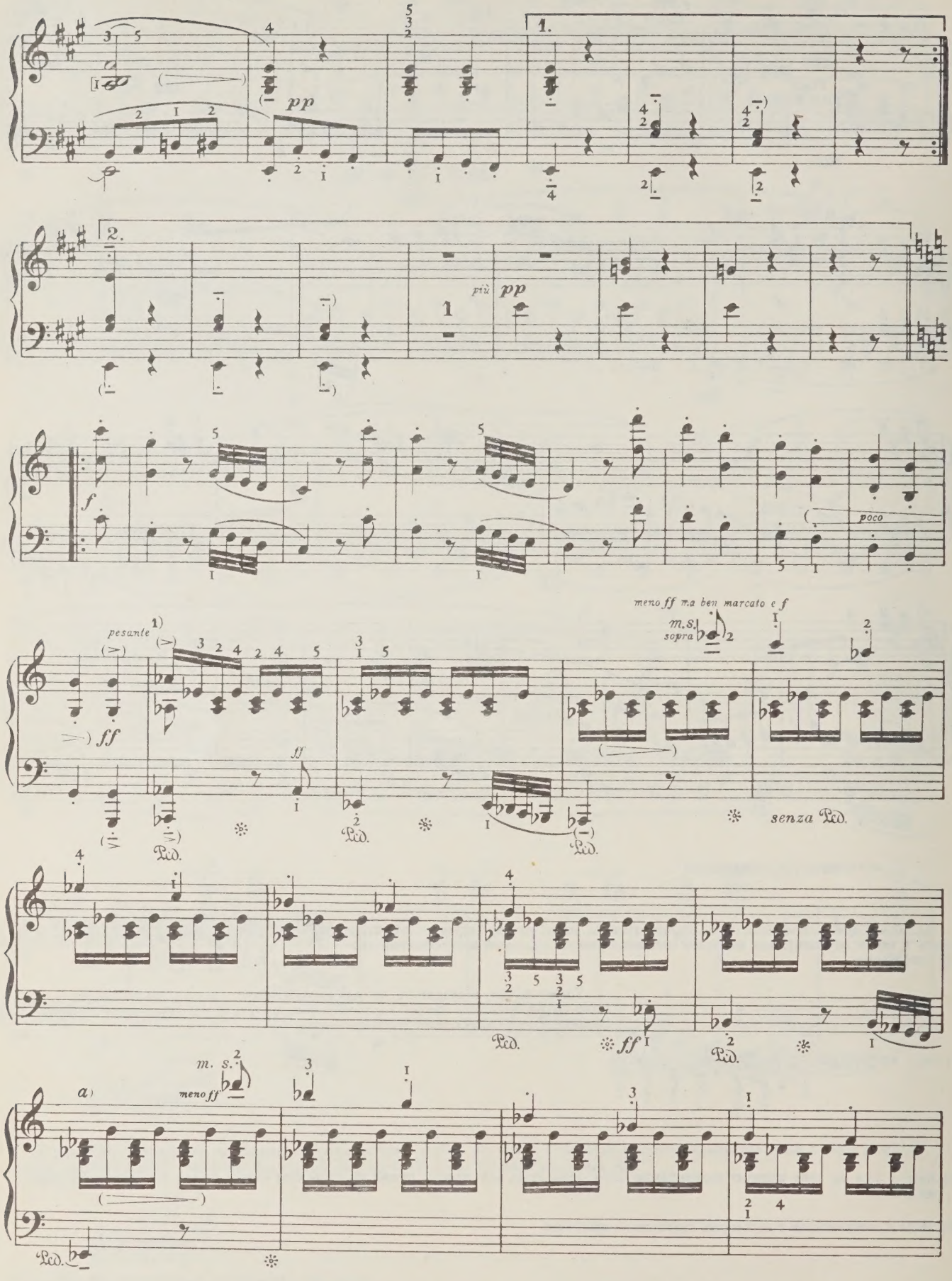
Также и при восходящем движении исполнение первой шестнадцатой в триоли левой рукой, второй и третьей — правой кажется мне более трудоемким (и менее блестящим), чем вышеуказанное распределение.

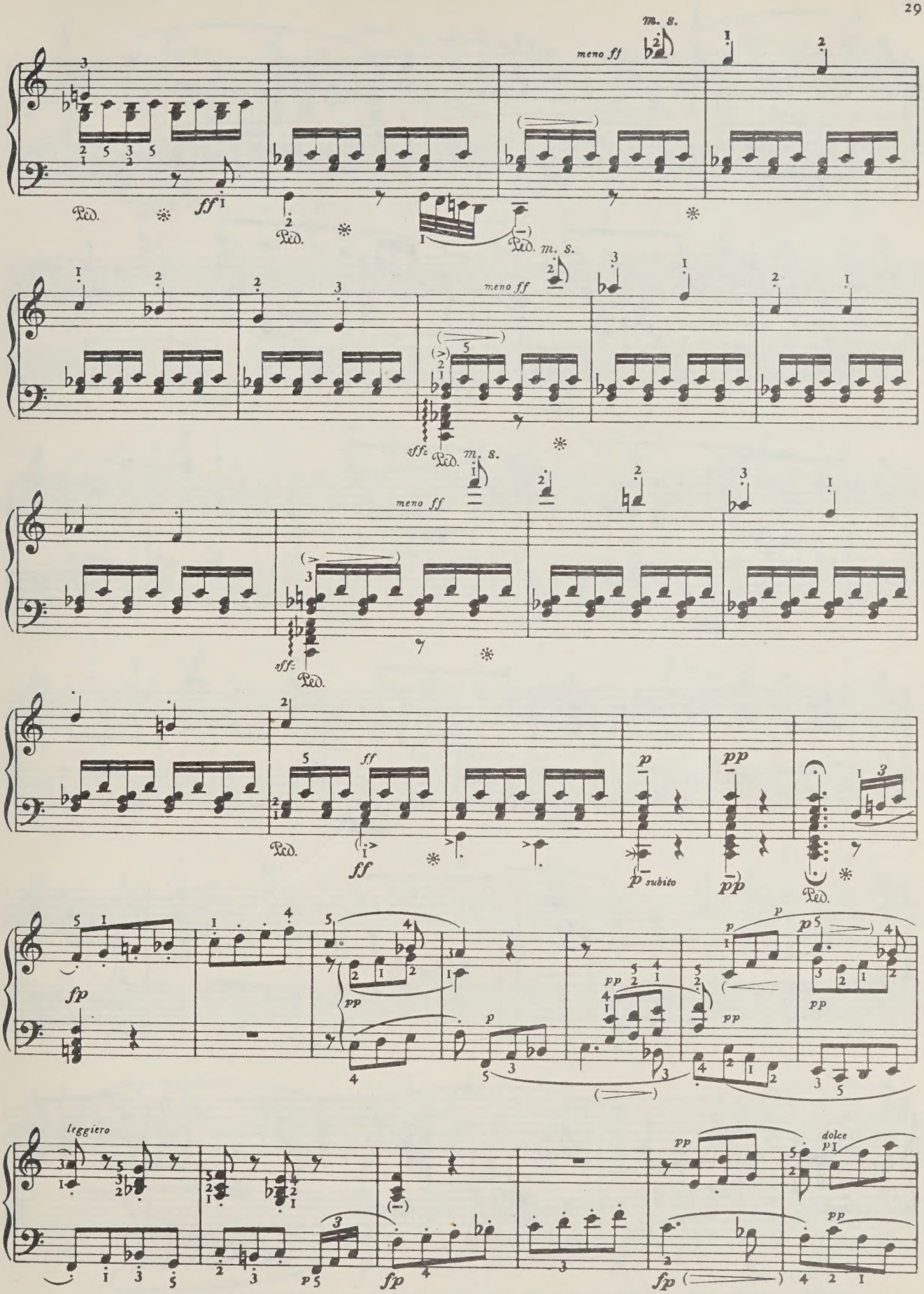
b) см. a):

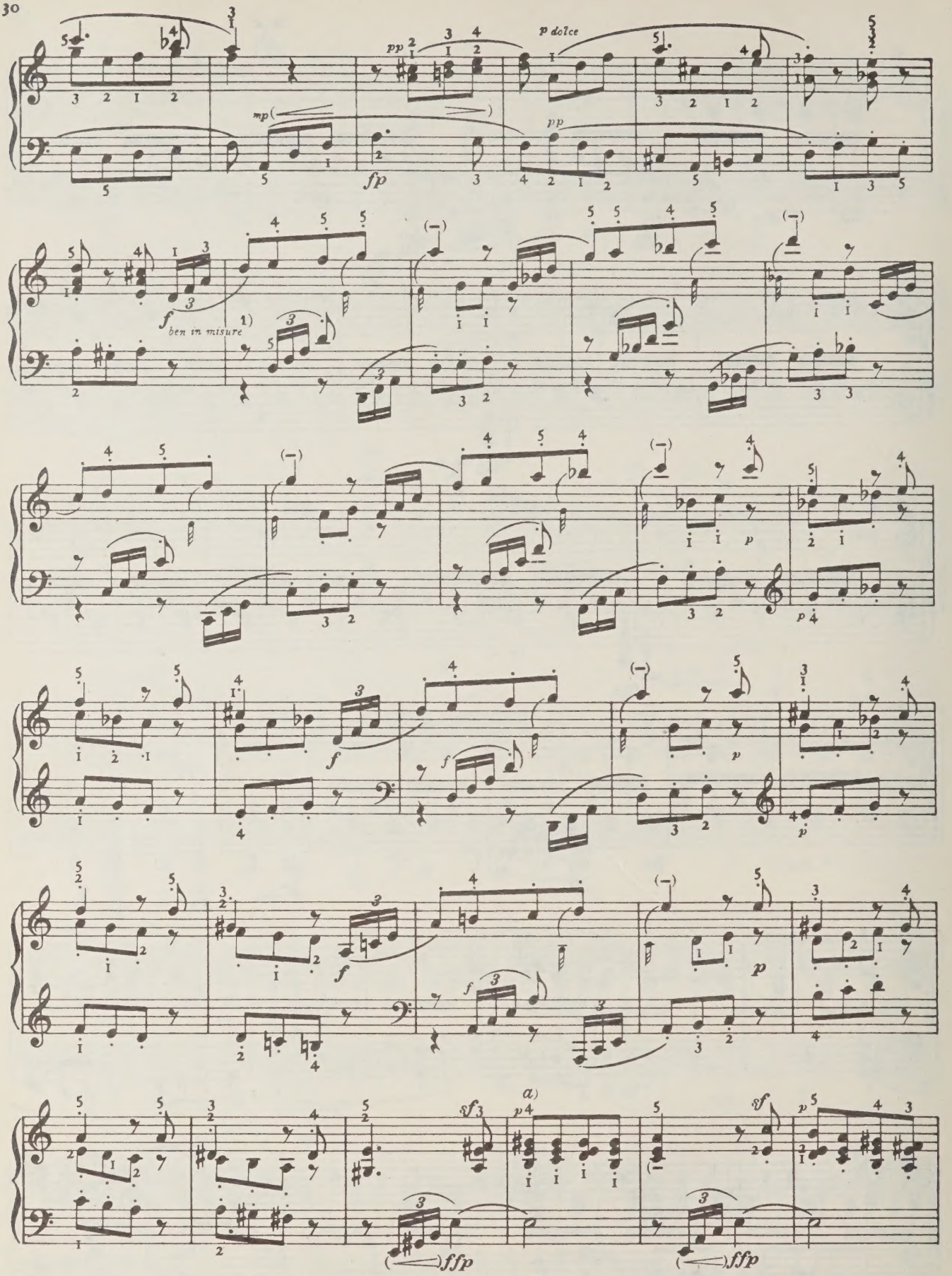


c) Звук *h* сам по себе получит необходимую силу, если взять его правой рукой; sfz относится только к нему и не распространяется на *dis*.

d) Нота *d*, добавленная в некоторых изданиях, — ошибочна.

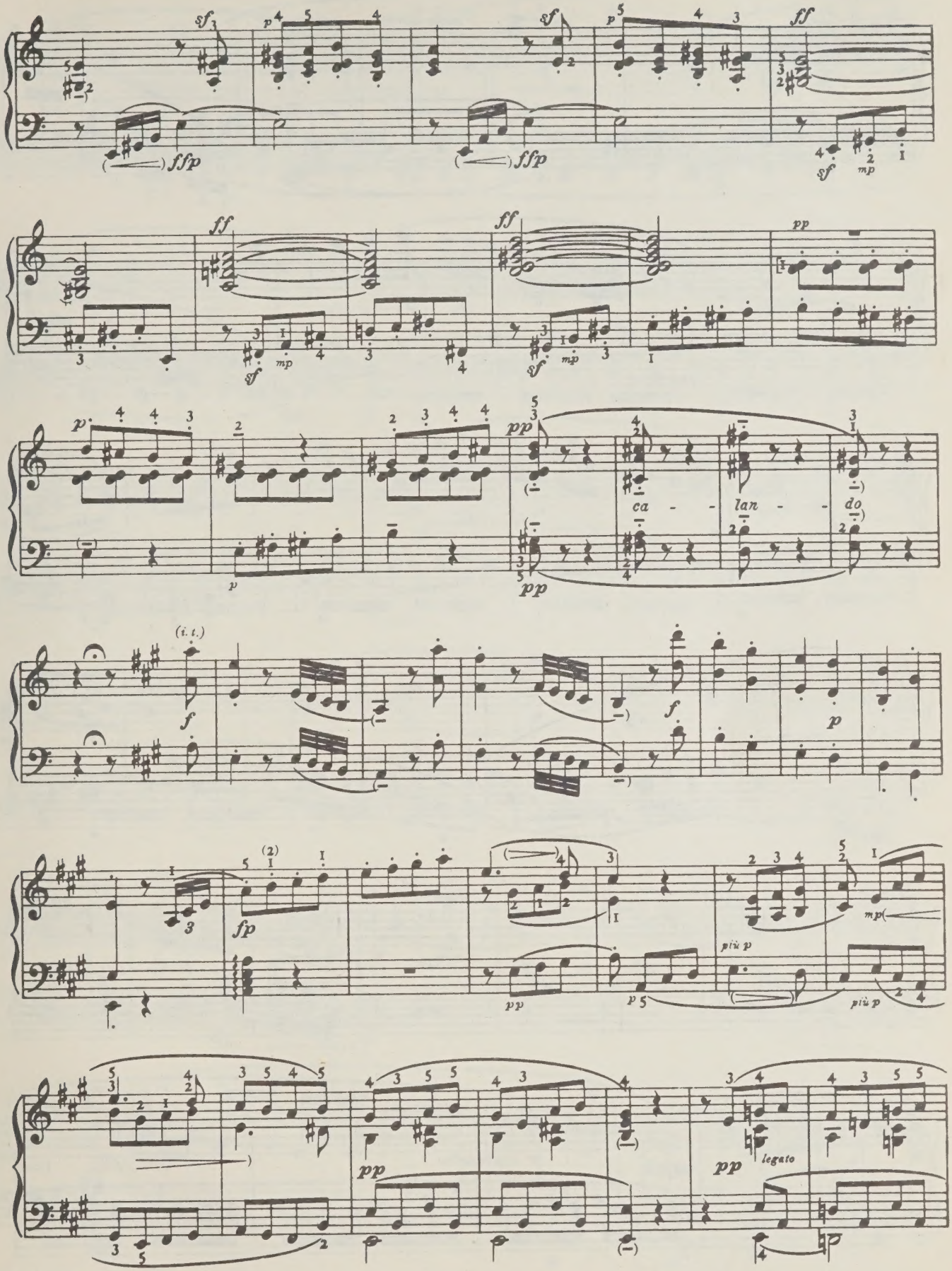
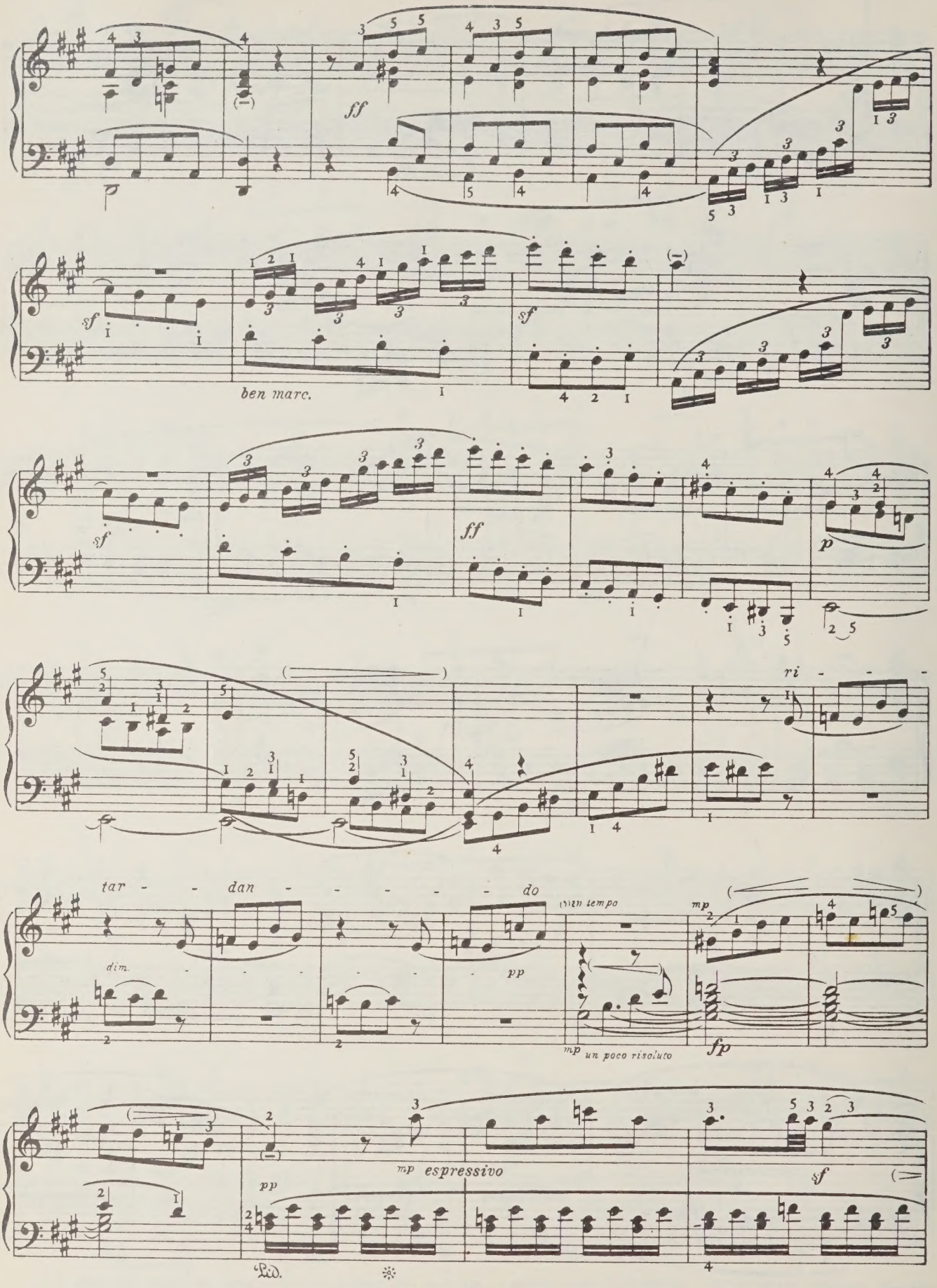


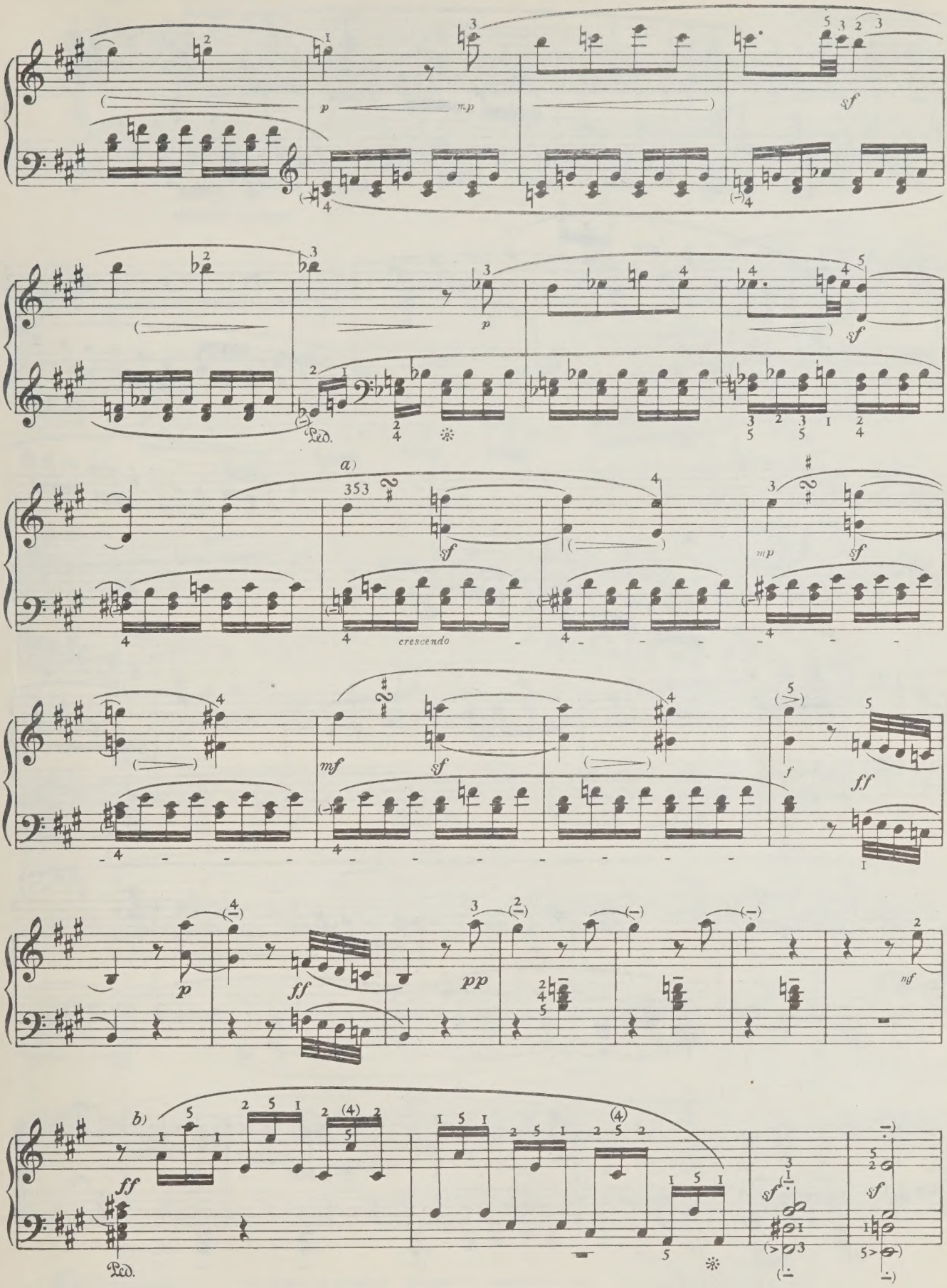
а) Несомненно *g*, а не *es*, как ошибочно «исправлено» в некоторых изданиях.

m. s.
meno ff
ff
Ped.
m. s.
meno ff
sffz
Ped.
m. s.
meno ff
sffz
Ped.
ff
p
pp
p subito
pp
Ped.
fp
pp
p
pp
leggiero
p
fp
pp
dolce
pp
fp



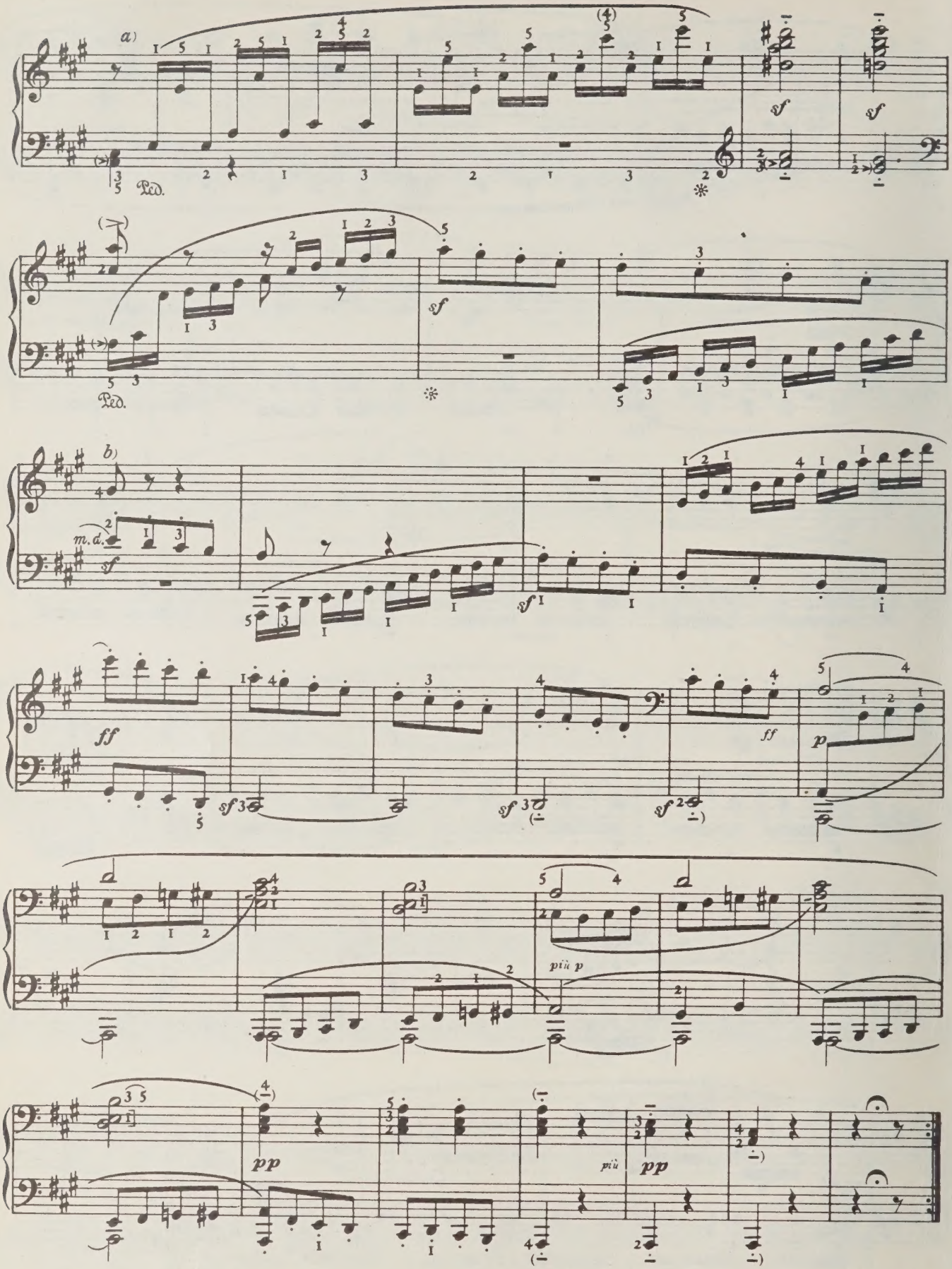
а) В некоторых изданиях здесь в верхнем голосе: gis, a, h, gis (в соответствии с оборотом, встречающимся четырьмя тактами позже); привлекательнее, конечно, оставить различия между обоими тактами.

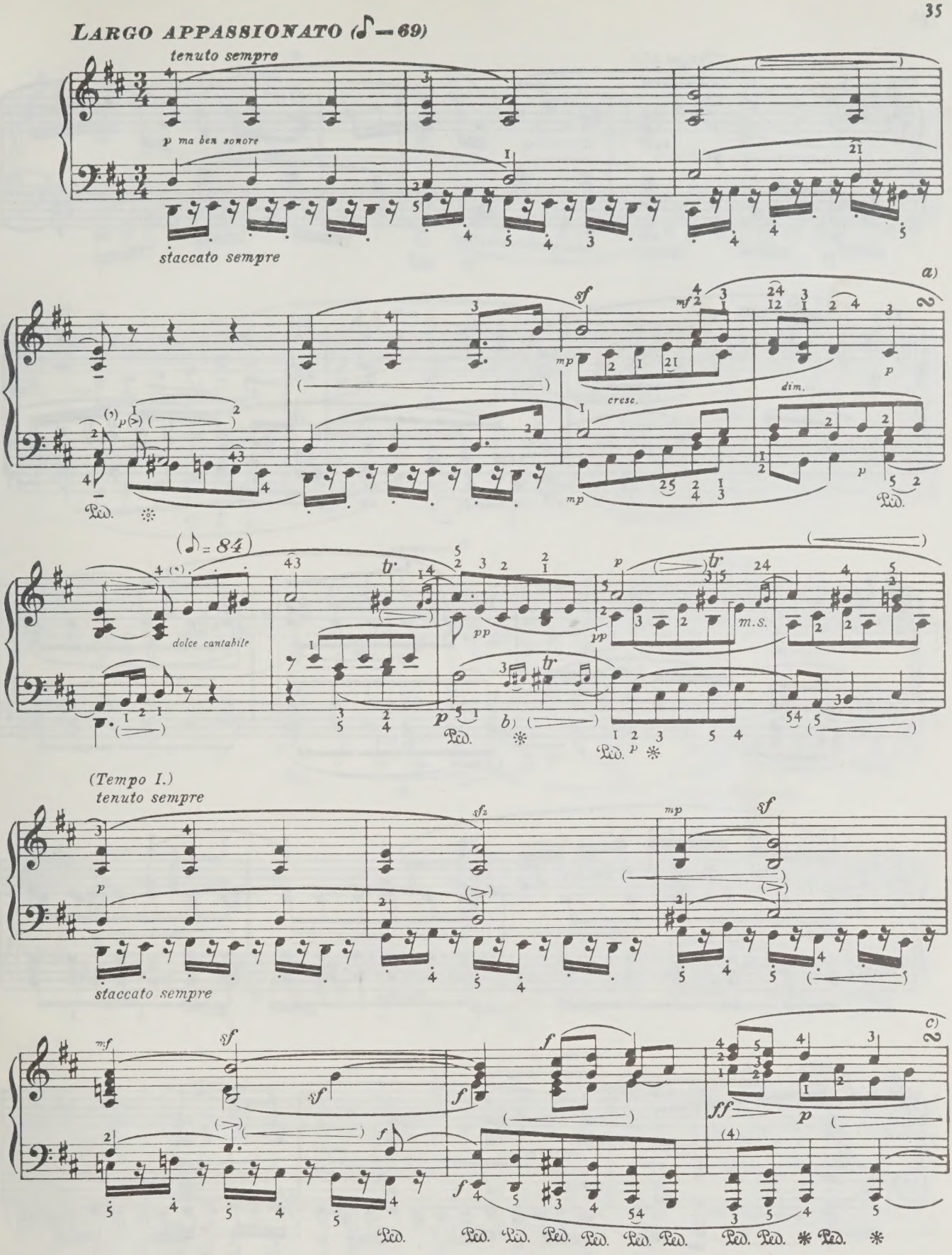
1) строго в такт.


ca - - lan - - do
(i. t.)
più p
più p
legato

ff
sf
ben marc.
sf
ff
p
ri - - -
tar - - dan - - - - - - do
dim.
pp
(Più tempo)
mp un poco risoluto
mp
fp
pp
mp espressivo
sf
Ped.

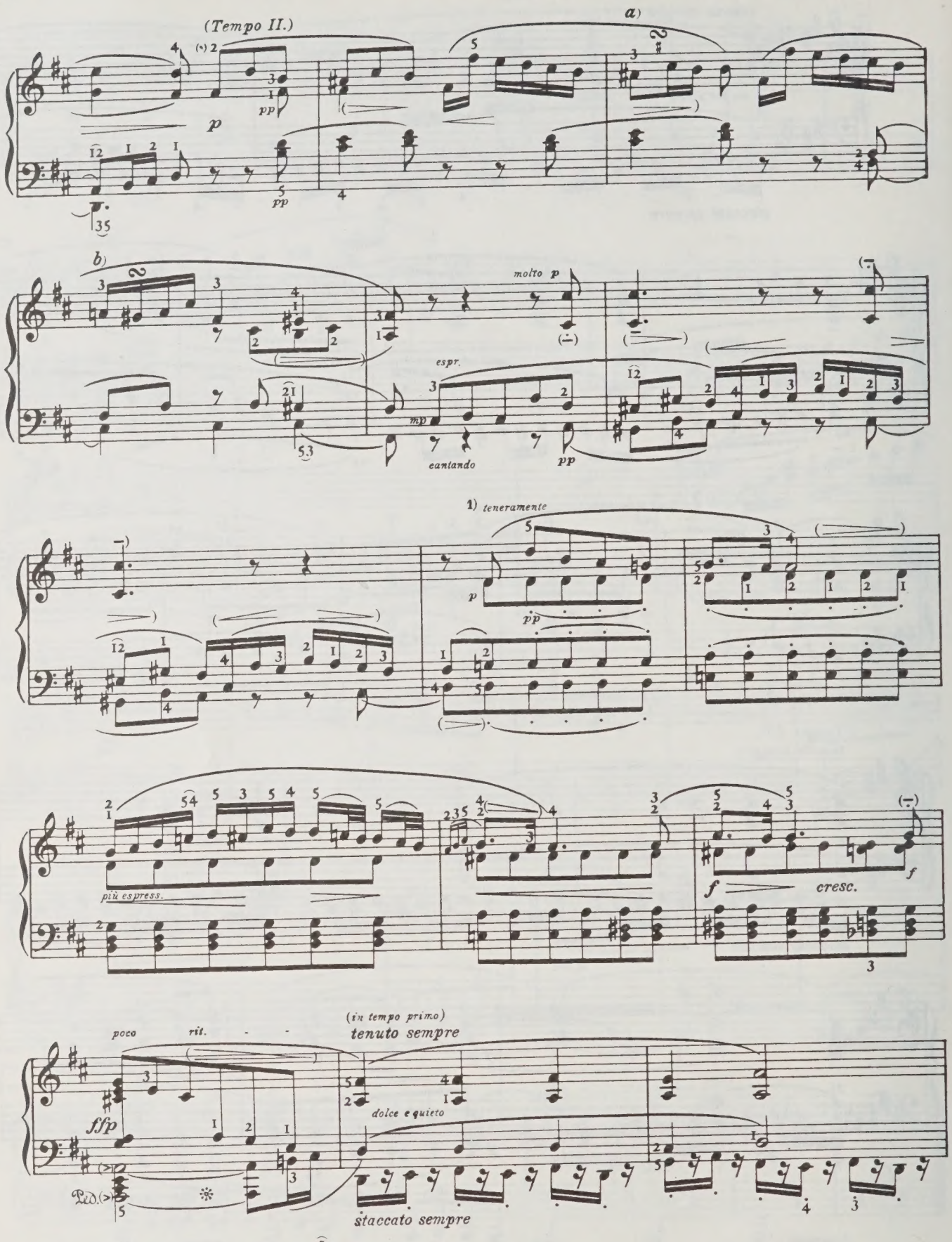


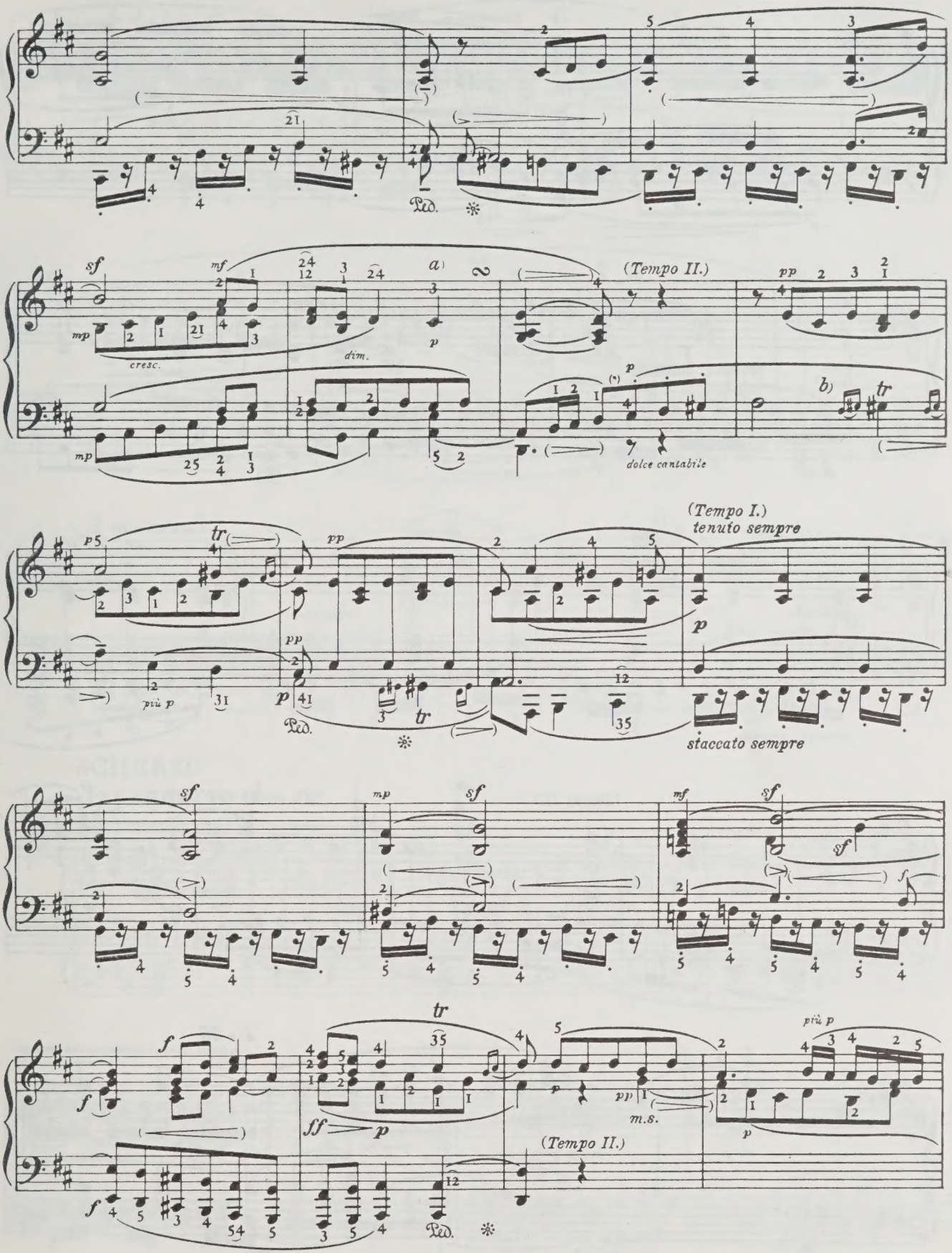
a) См. стр. 26 a) b) c). b) См. стр. 27 a).

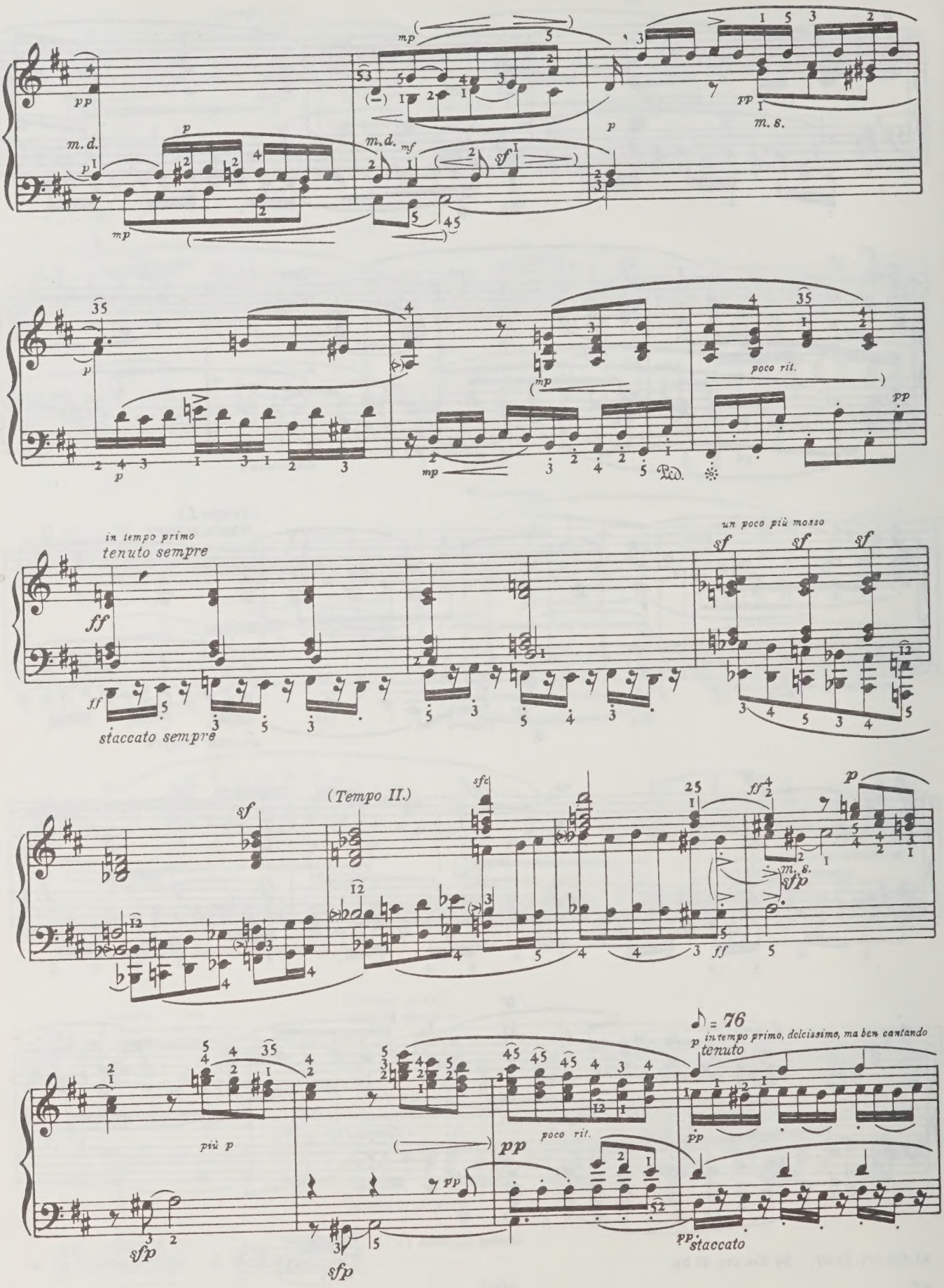
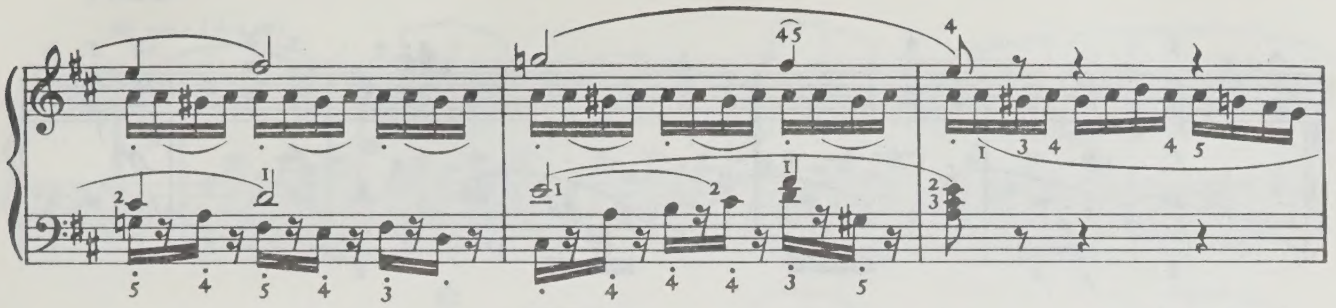
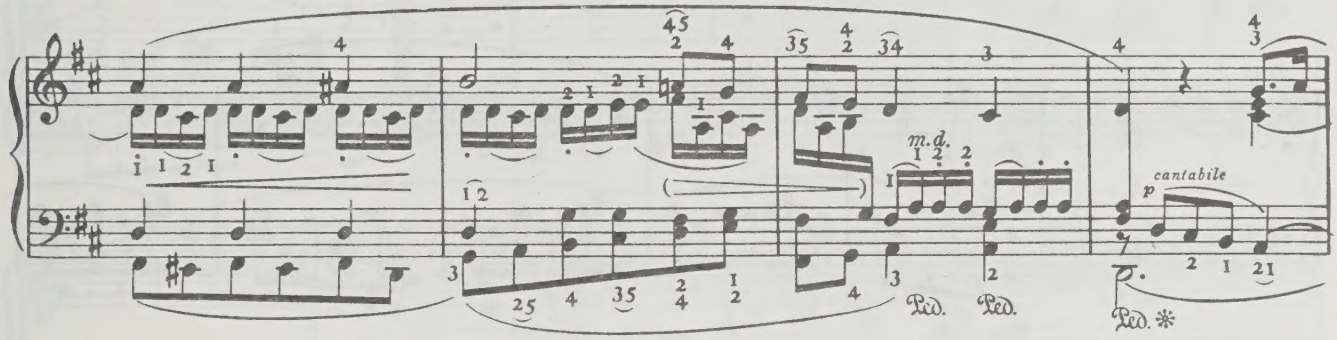
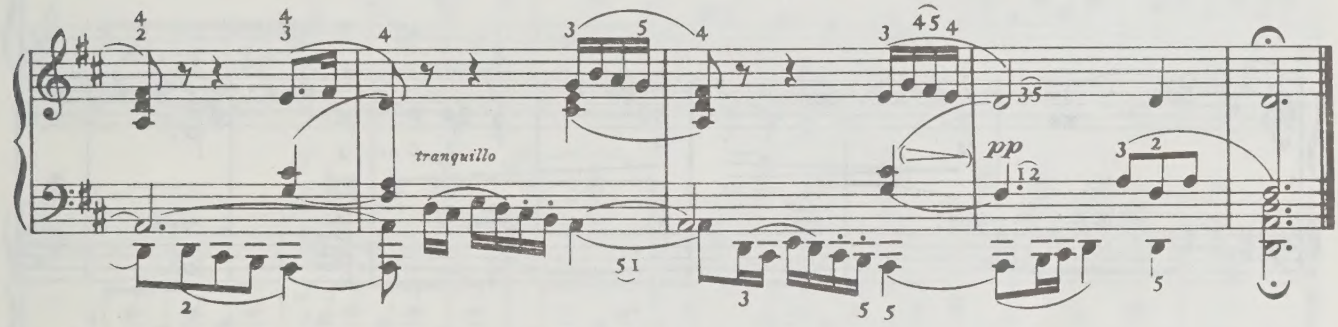


a) См. стр. 27 b). b) См. стр. 27 c).

a) (tranquillo)

b) Форшлаг следует исполнять медленнее, чем нахшлаг — приблизительно как тридцатьвторые.

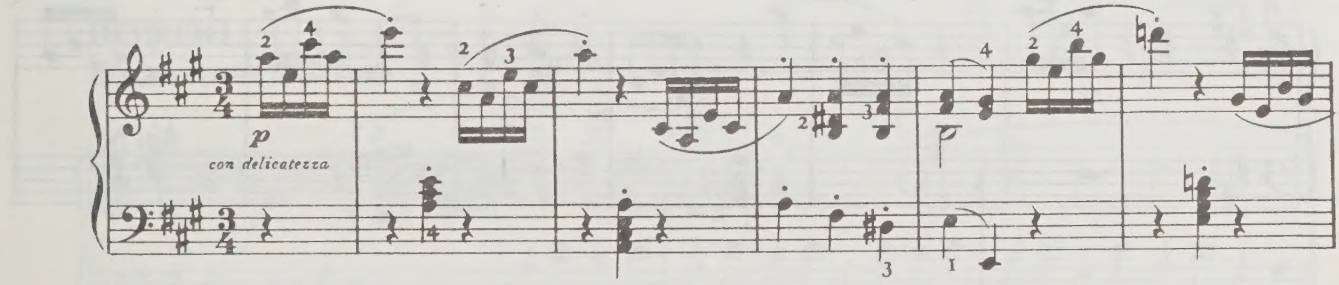
c)

a) b)

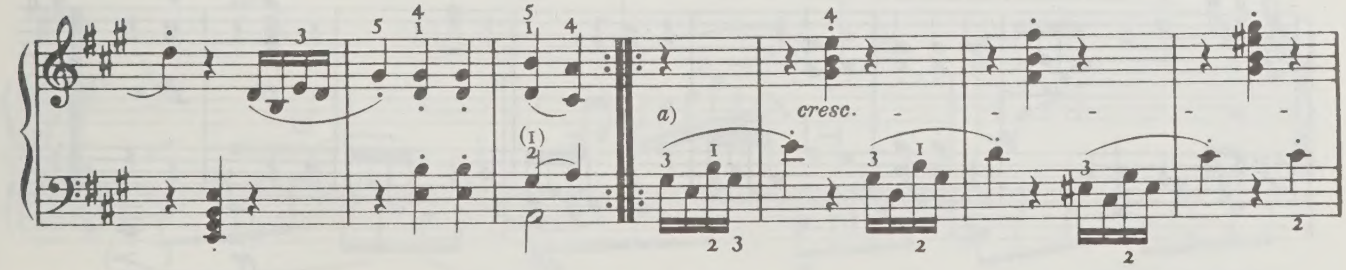
1) ласково, нежно.

a) См. стр. 35 a) b) См. стр. 35 b).


pp
m. d.
mp
p
m. d.
mf
sf
mp
p
m. s.
poco rit.
pp
mp
Ped.
in tempo primo
tenuto sempre
ff
staccato sempre
un poco più mosso
sf
(Tempo II.)
sfz
ff
m. s.
sfp
= 76
in tempo primo, dolcissimo, ma ben cantando
tenuto
più p
sfp
poco rit.
pp
staccato



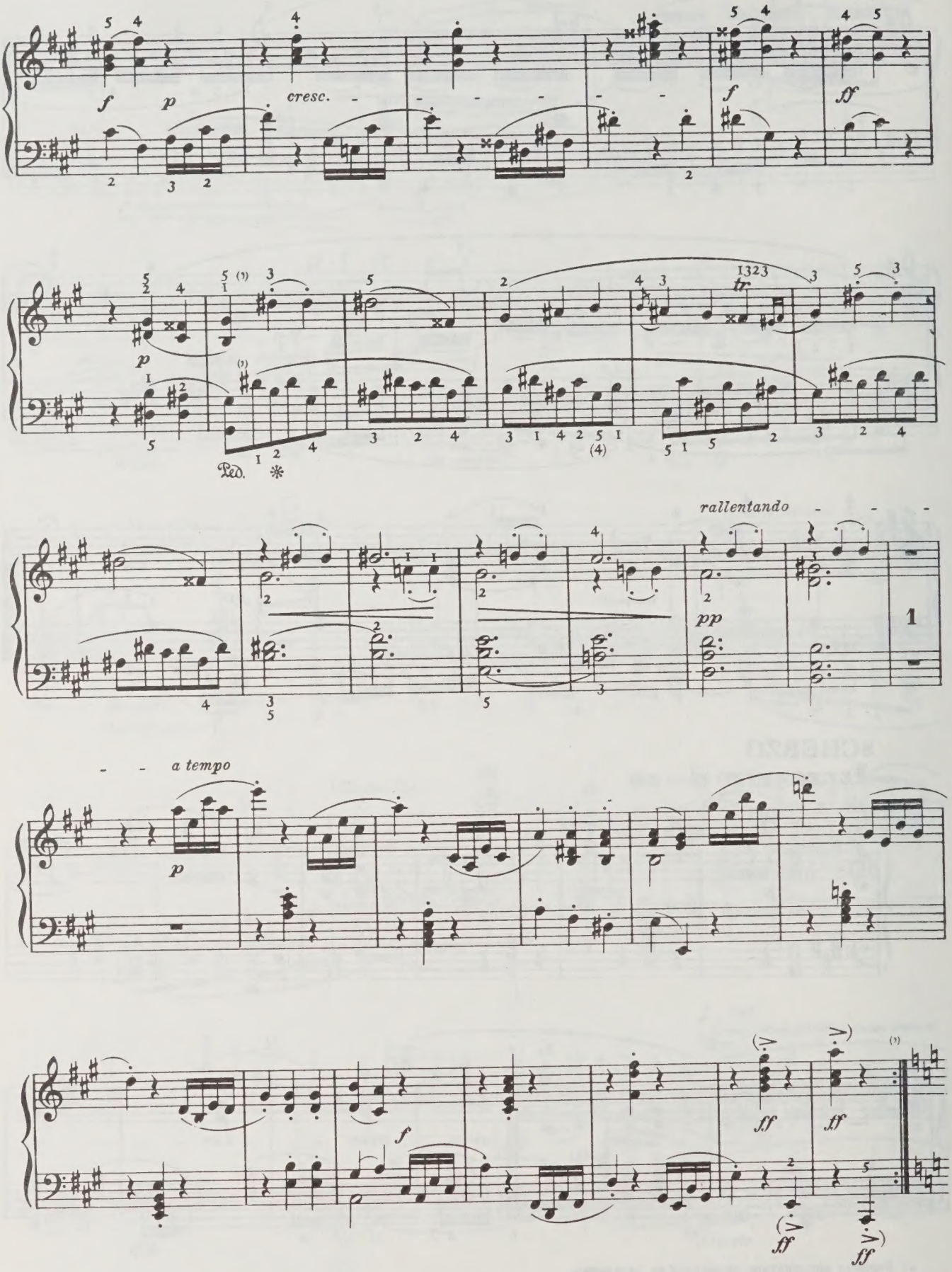
SCHERZO

ALLEGRETTO *(♩. = 56)*

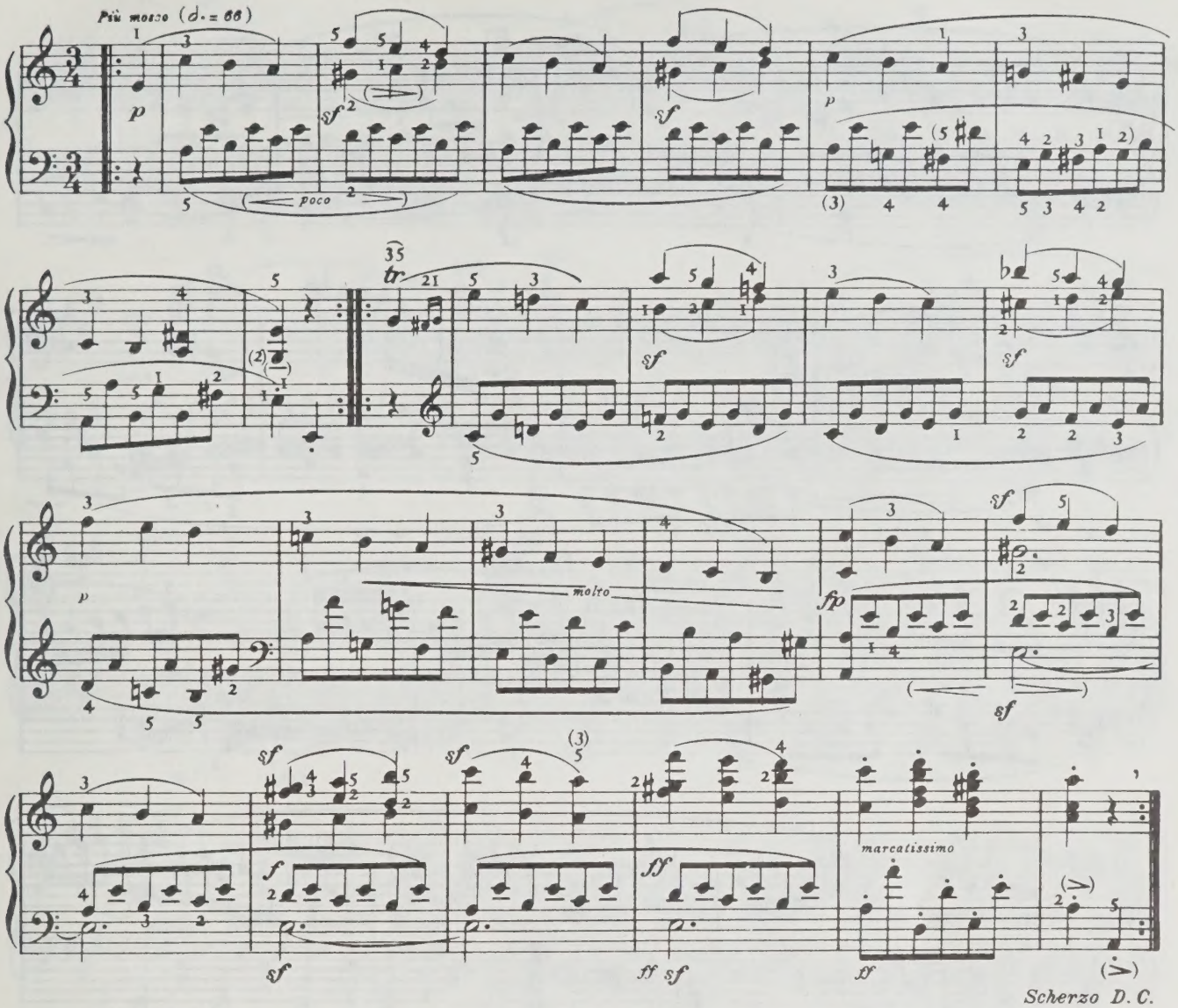




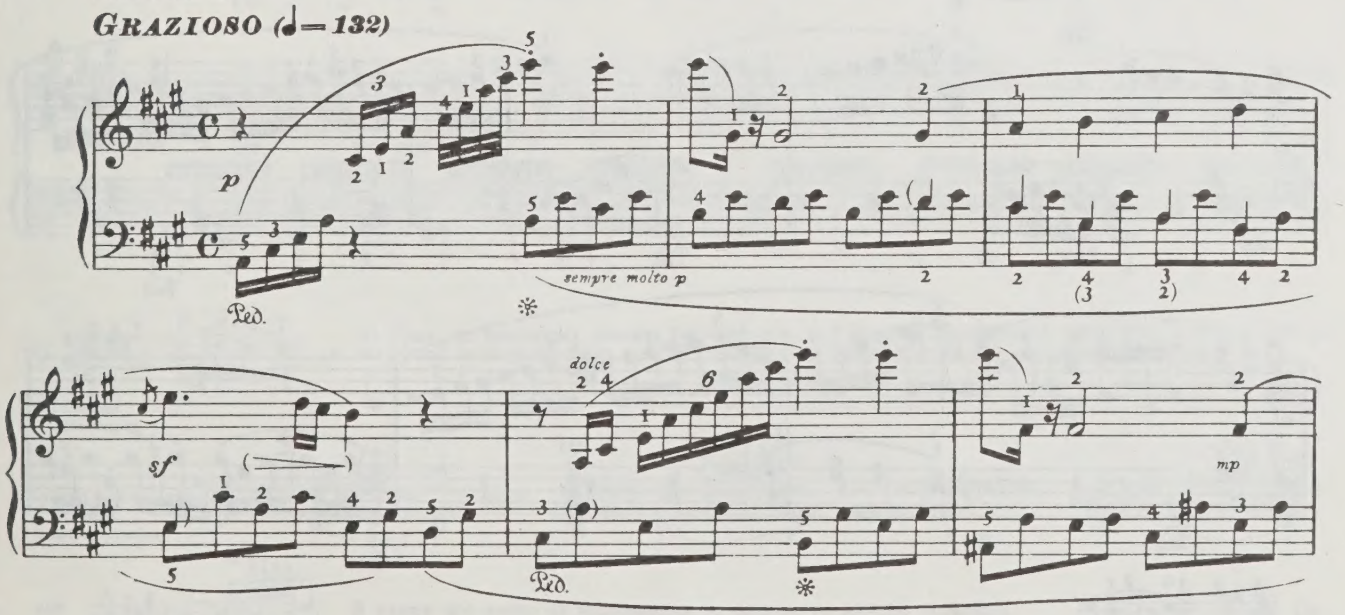
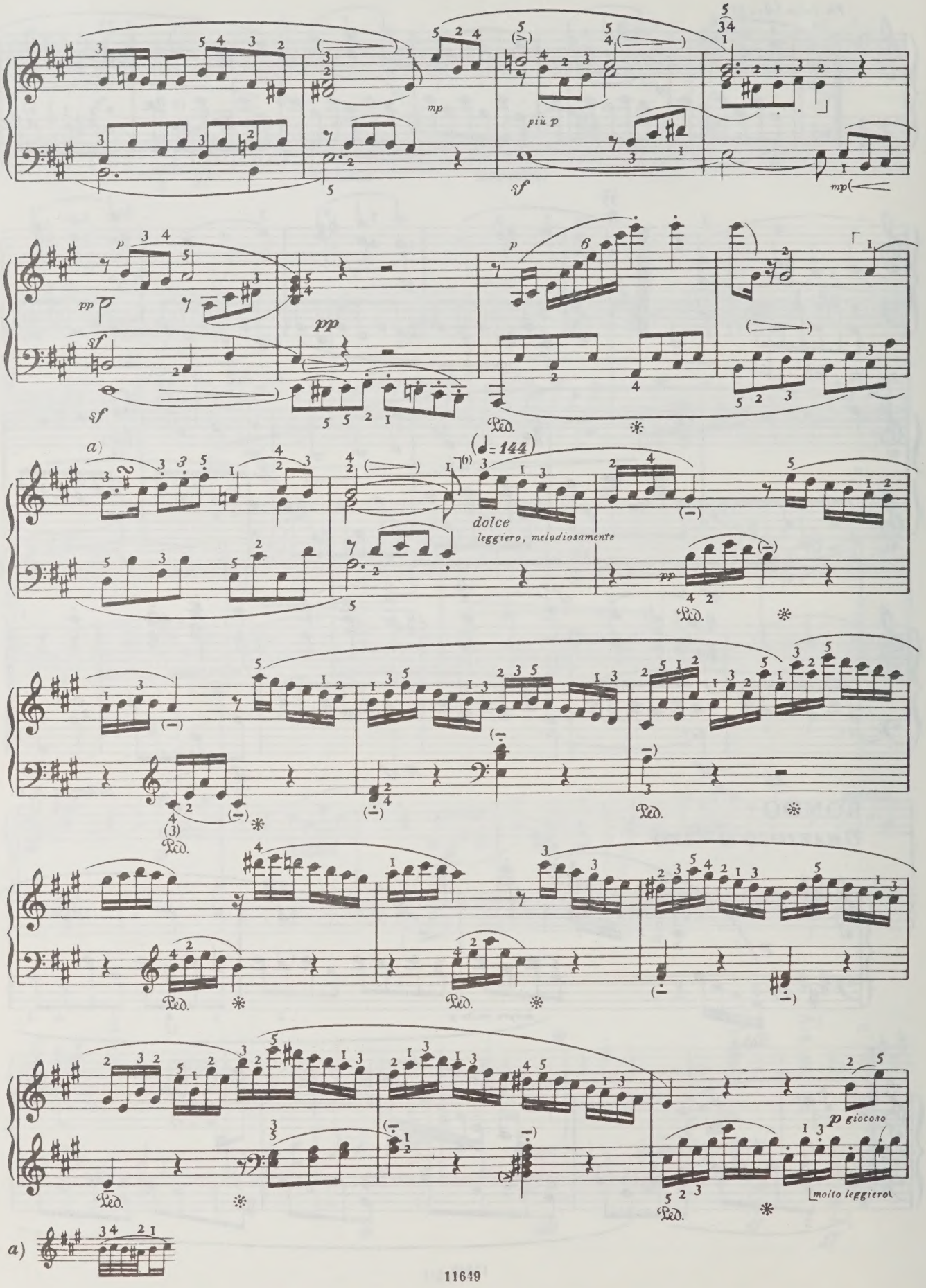
a) Верхняя аппликатура принадлежит Бетховену.

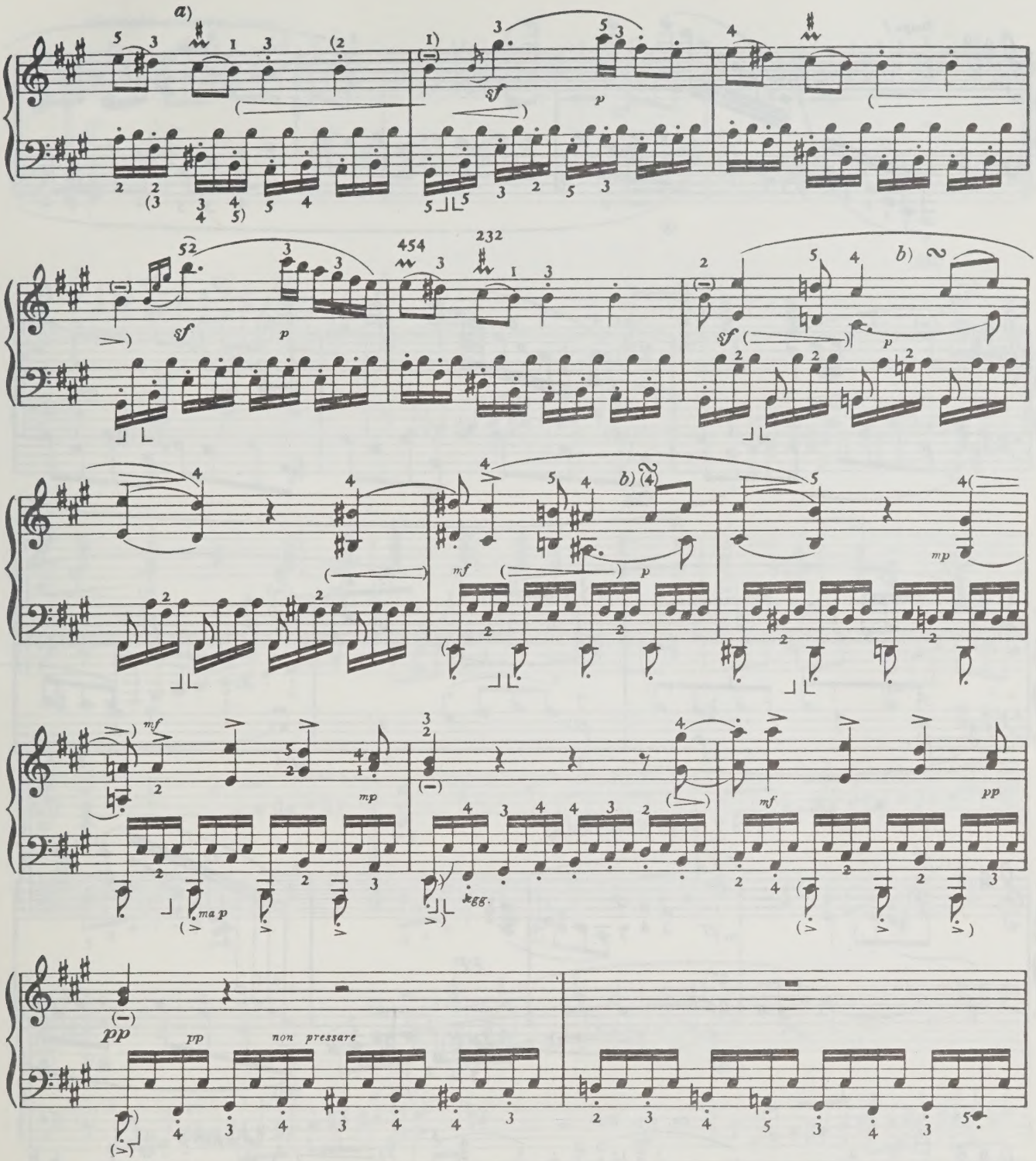

f
p
cresc.
f
ff
p
Ped.
(4)
rallentando
pp
1
a tempo
p
f
ff
ff
ff
ff

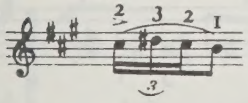
TRIO



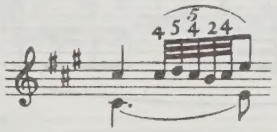
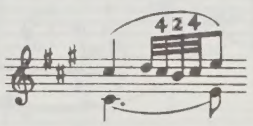
RONDO

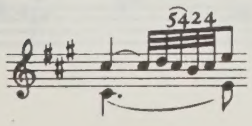
GRAZIOSO (♩ = 132)


mp
più p
sf
mp
pp
sf
pp
sf
p
Ped.
a)
(♩= 144)
dolce
leggiero, melodiosamente
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p giocoso
molto leggiero
Ped.
a)



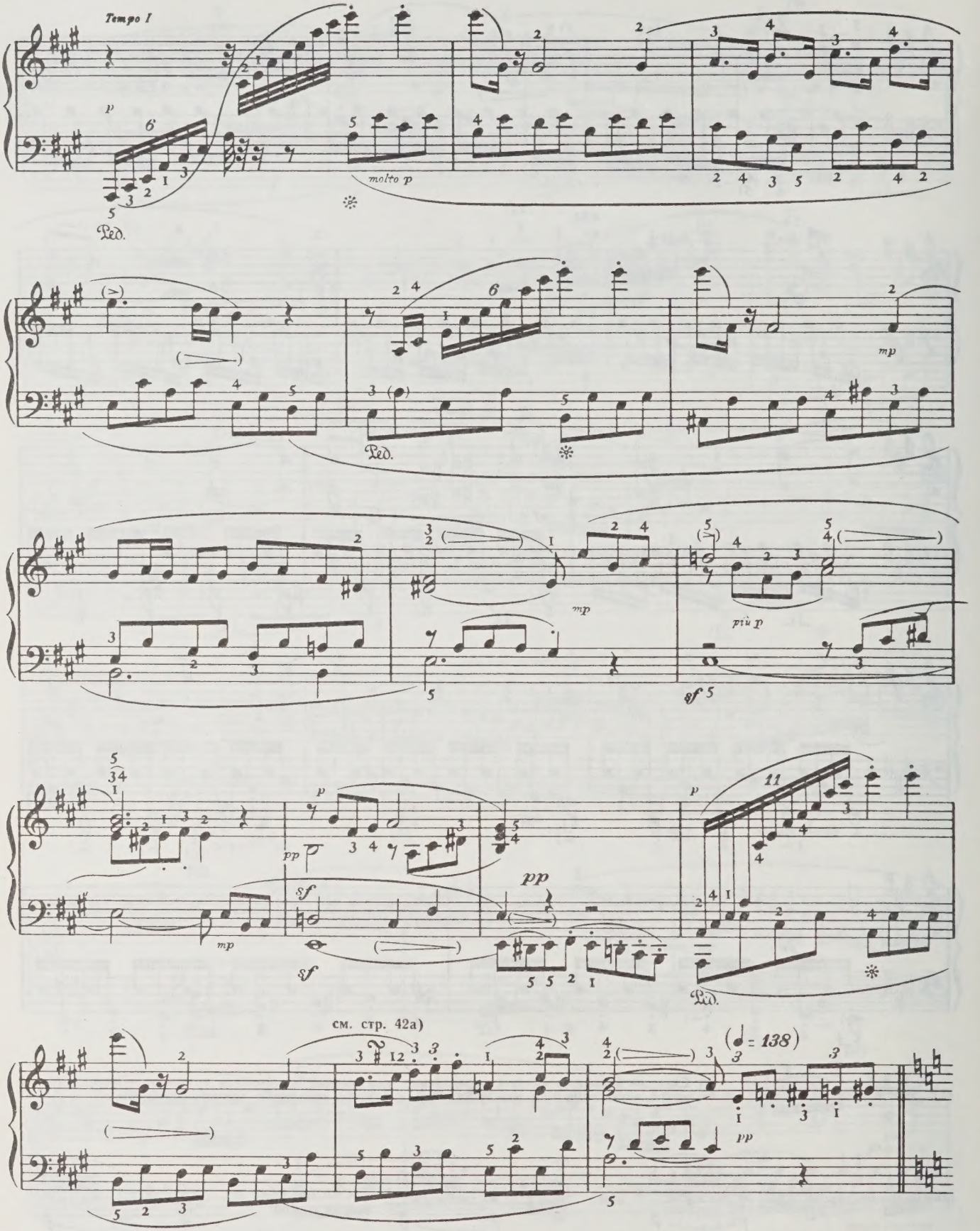
a) 

b) Едва ли возможно сказать определенно, где должно исполняться группетто — между третьей и четвертой четвертями или между седьмой и восьмой восьмыми; допустимы оба вида.

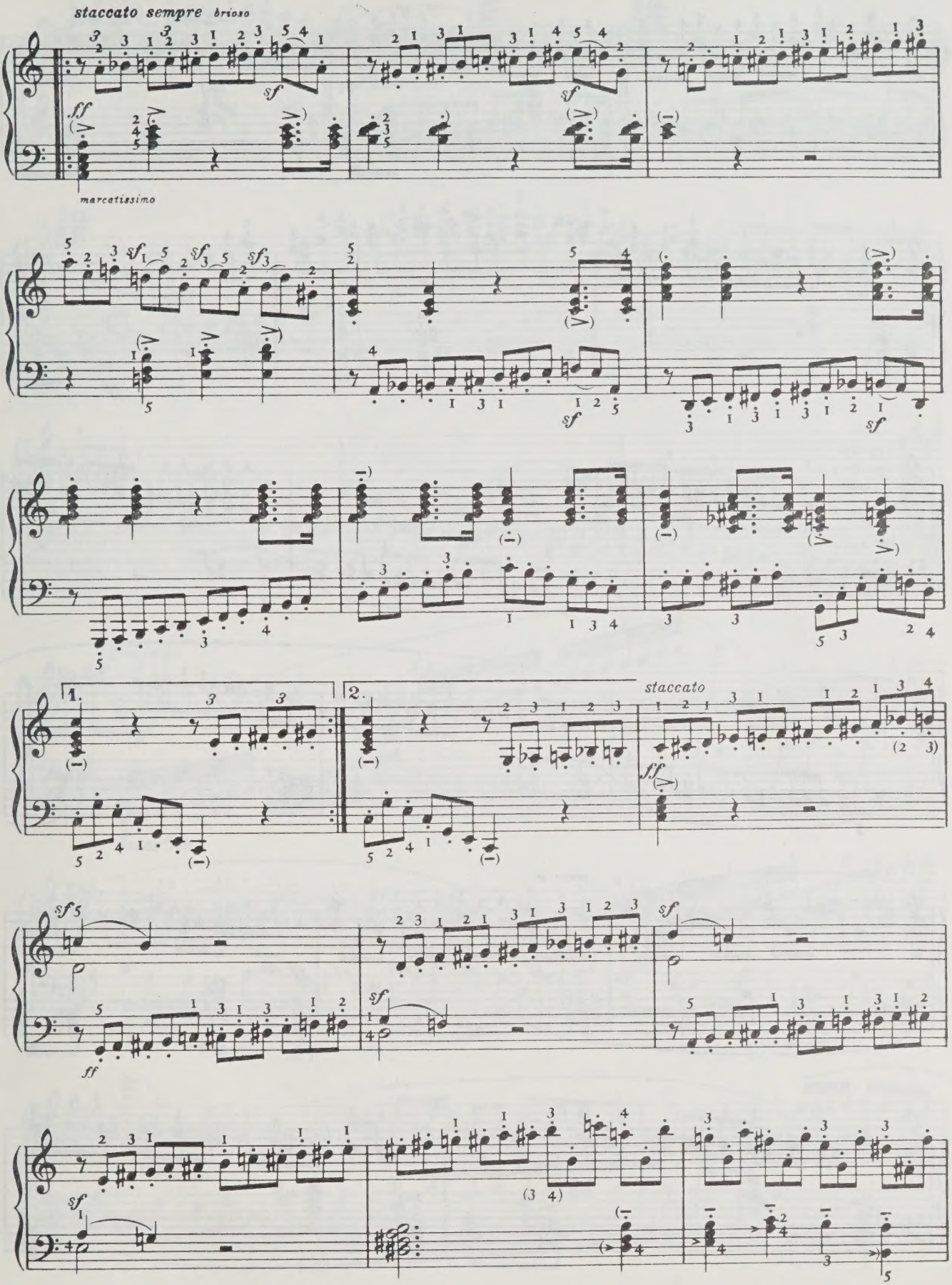
Можно играть так: или:  или же так, облегчая второй способ: 

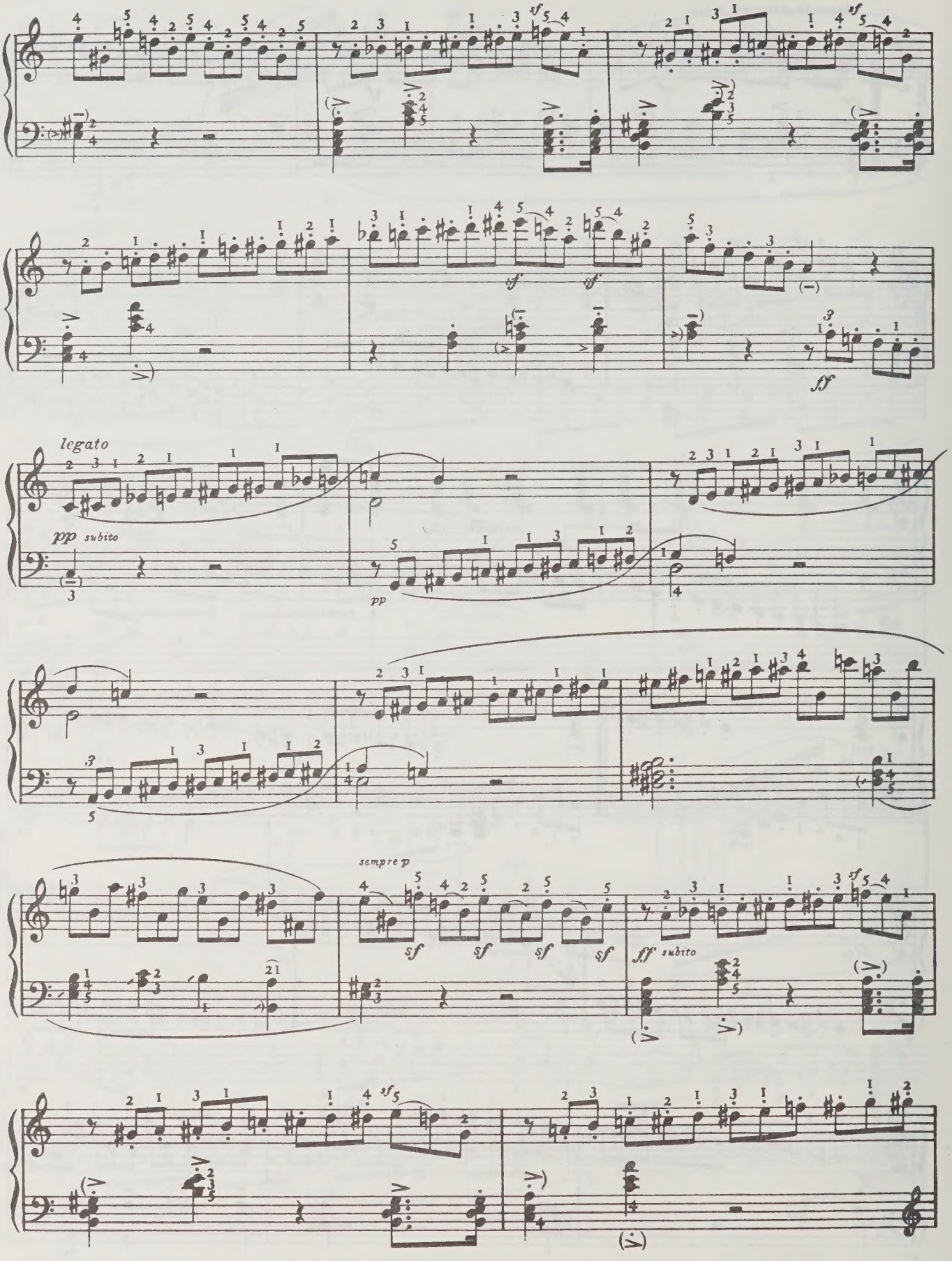
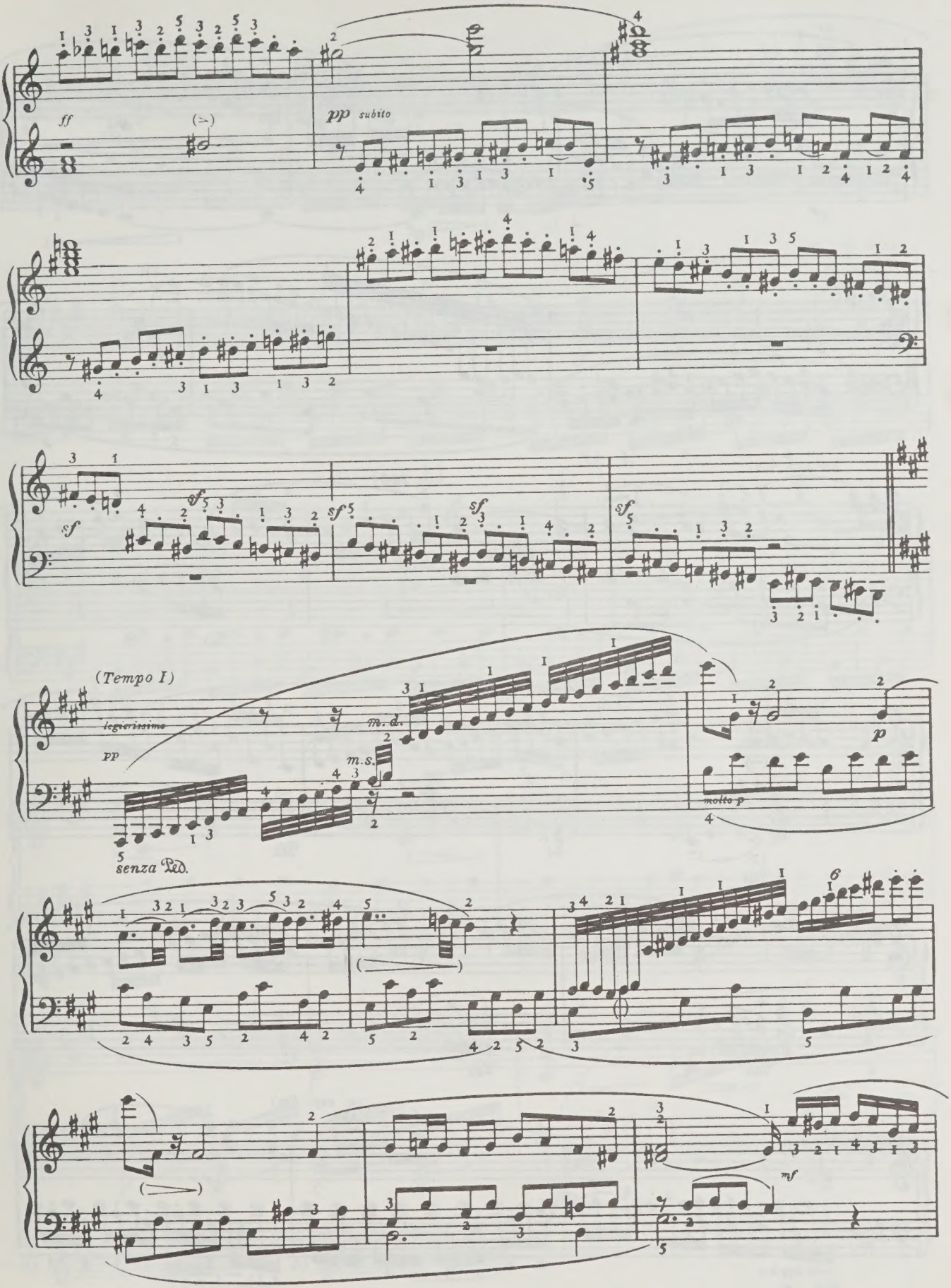
или: 

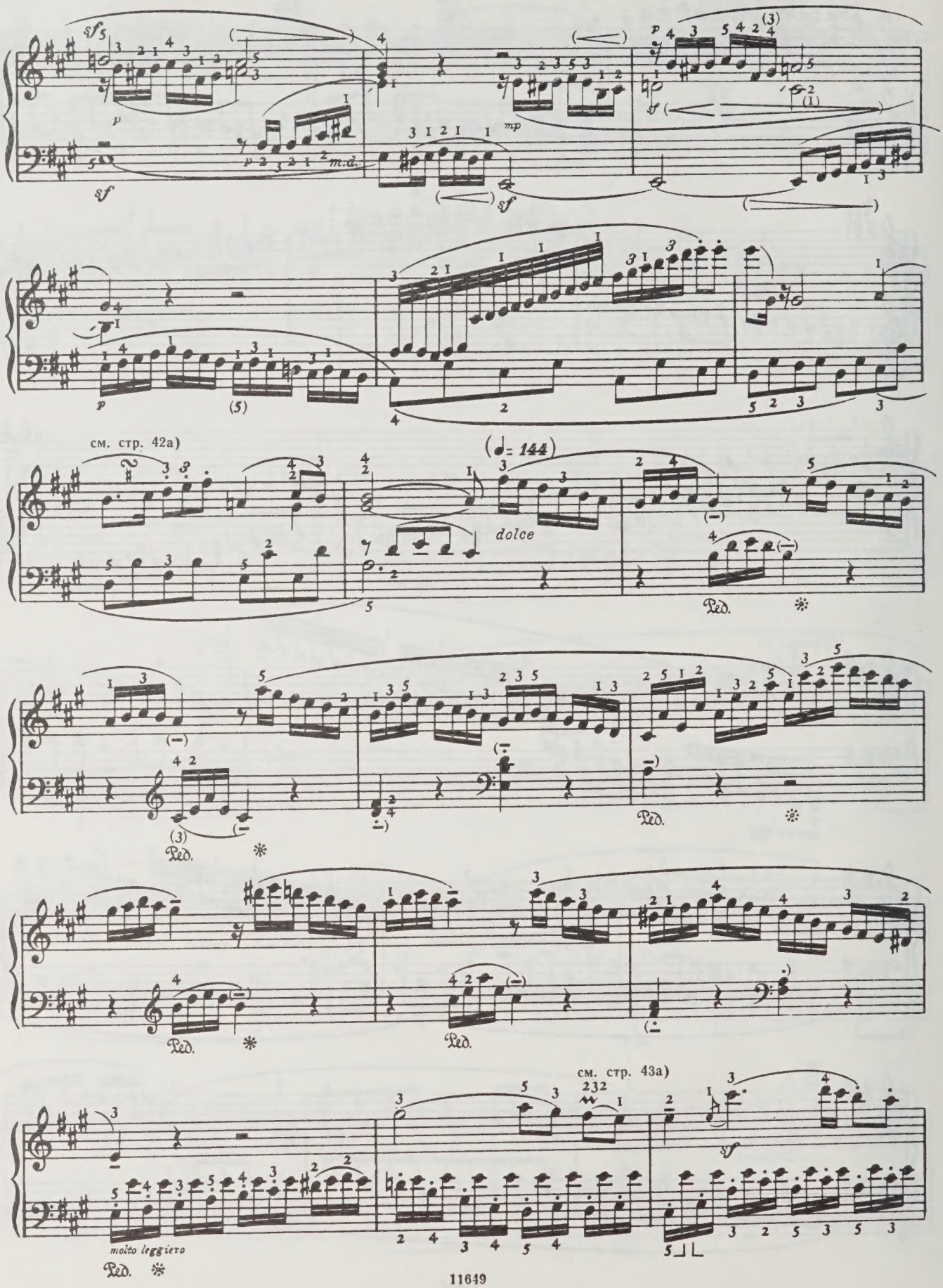
Я играю это место по настроению то одним, то другим способом.

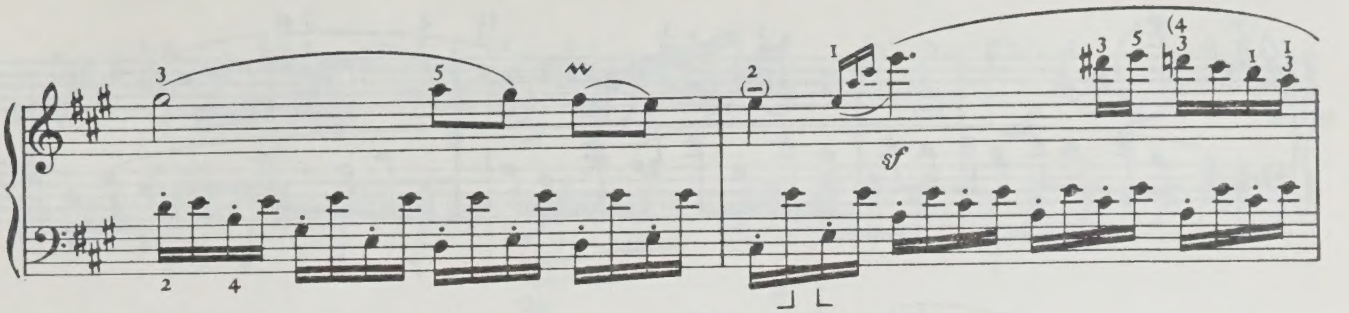


см. стр. 42а)

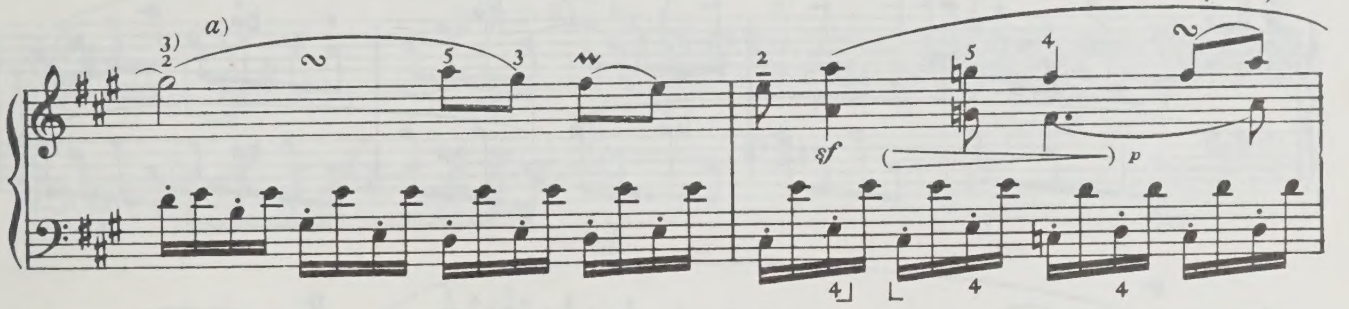
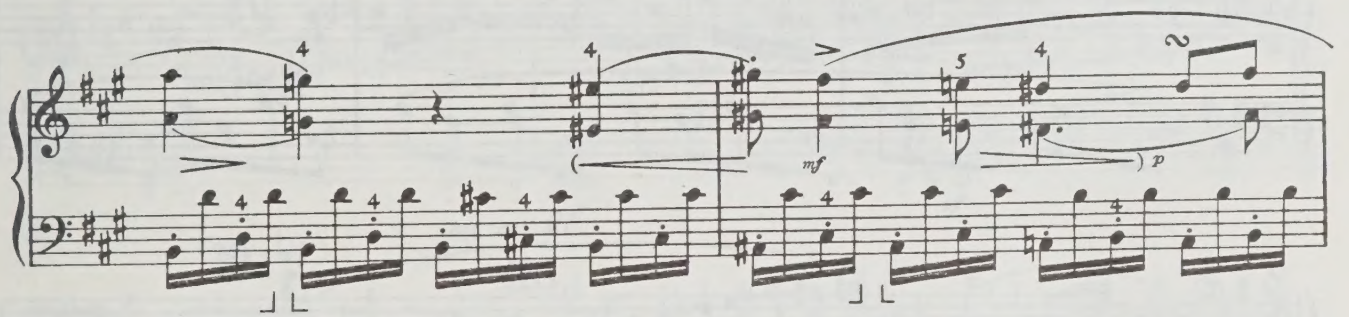
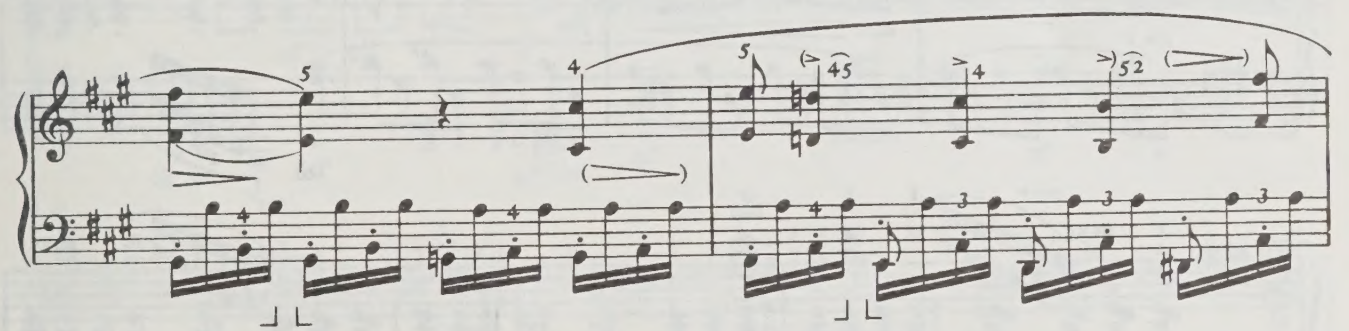
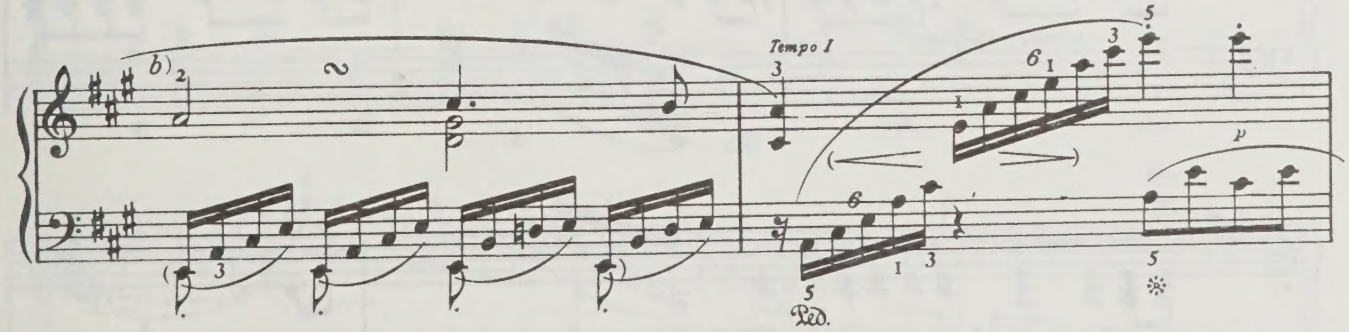

staccato sempre brioso
marcatissimo
staccato
1.
2.

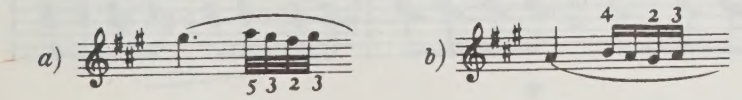

legato
pp subito
pp
sempre p
sf
ff
fff subito

ff
pp subito
sf
sf
sf
sf
(Tempo I)
legerissimo
pp
m.d.
m.s.
senza Ped.
molto p
p
mf

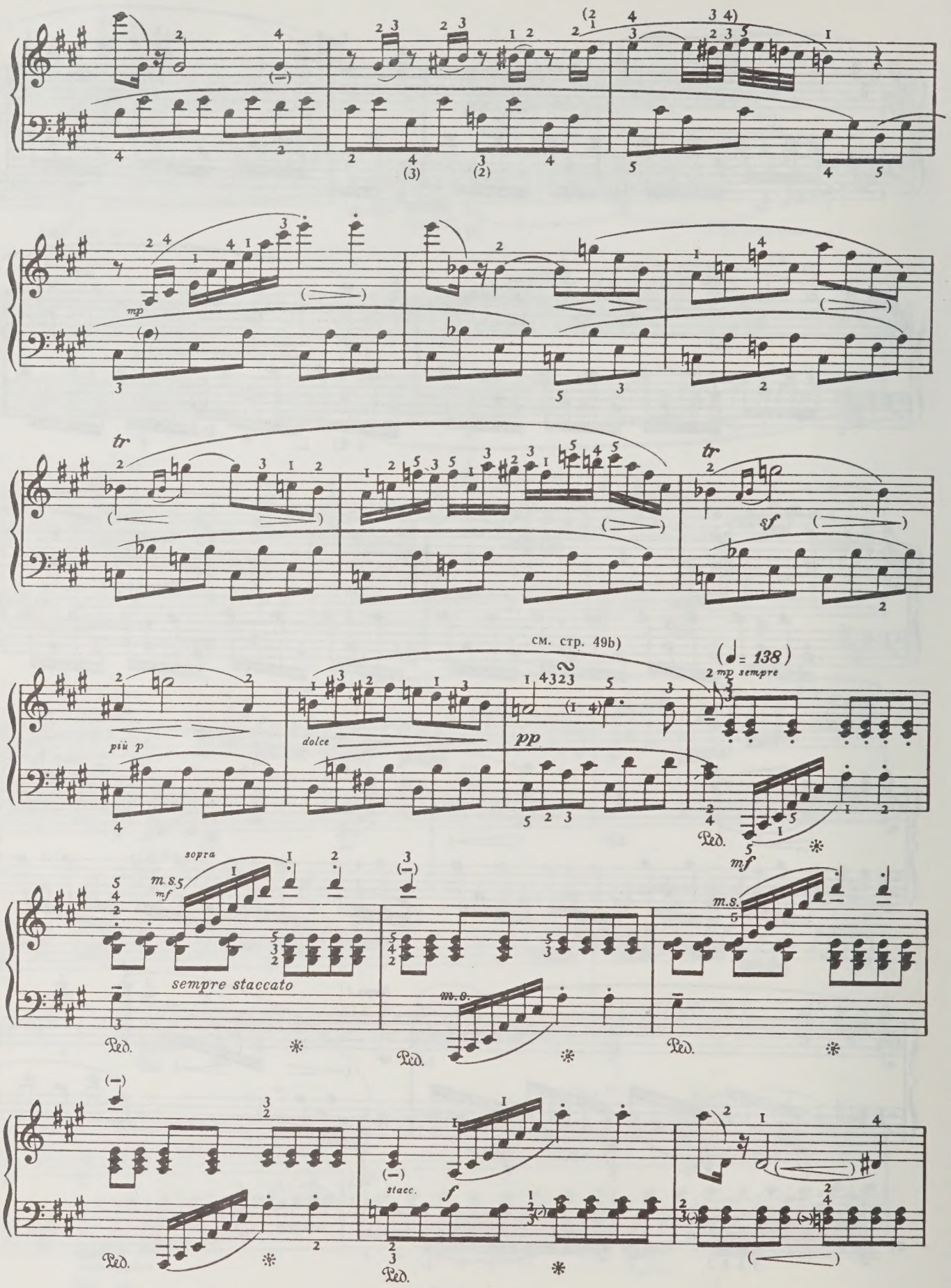

см. стр. 42а)
(♩= 144)
dolce
Ped.
см. стр. 43а)
molto leggiero

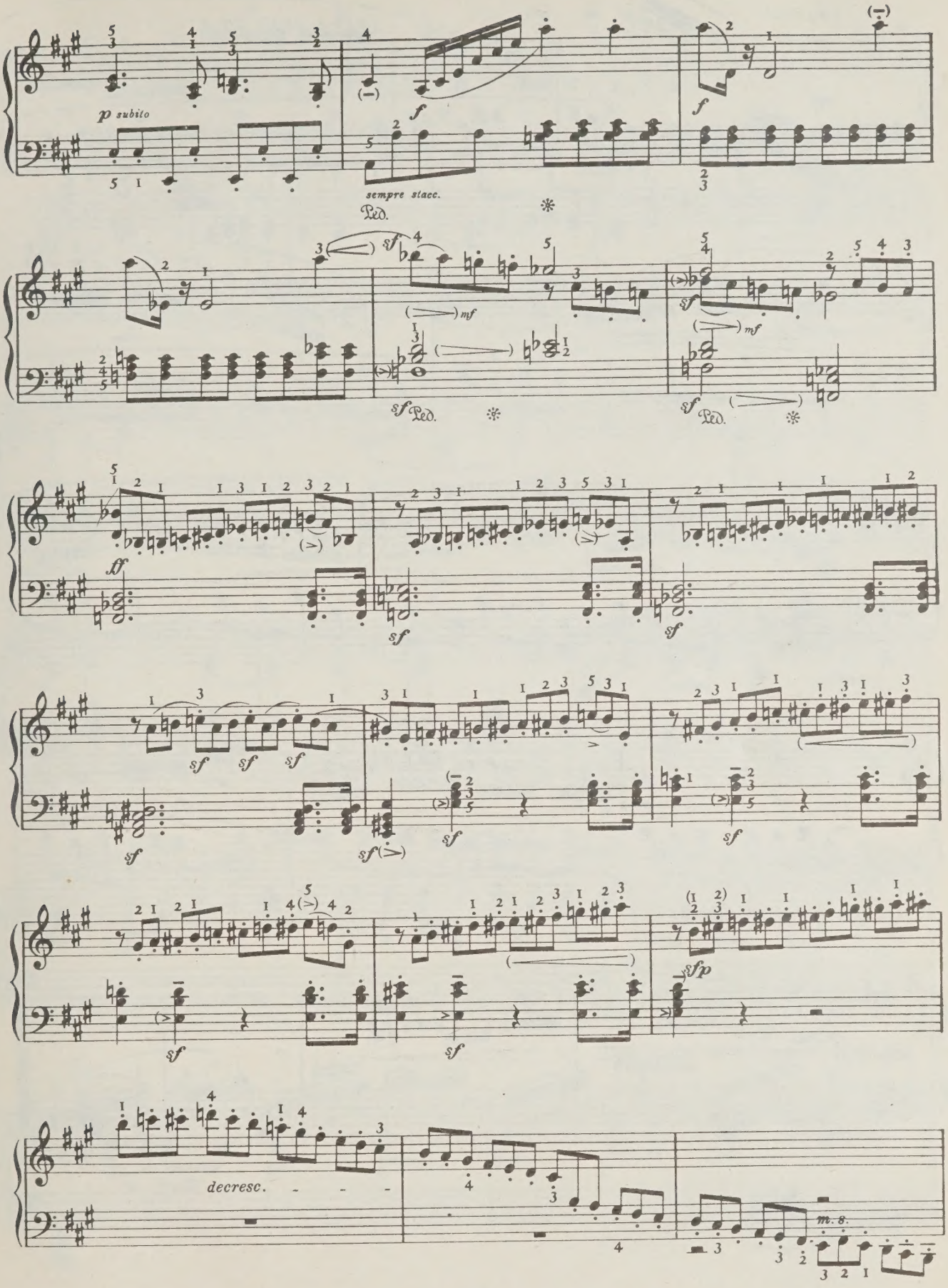


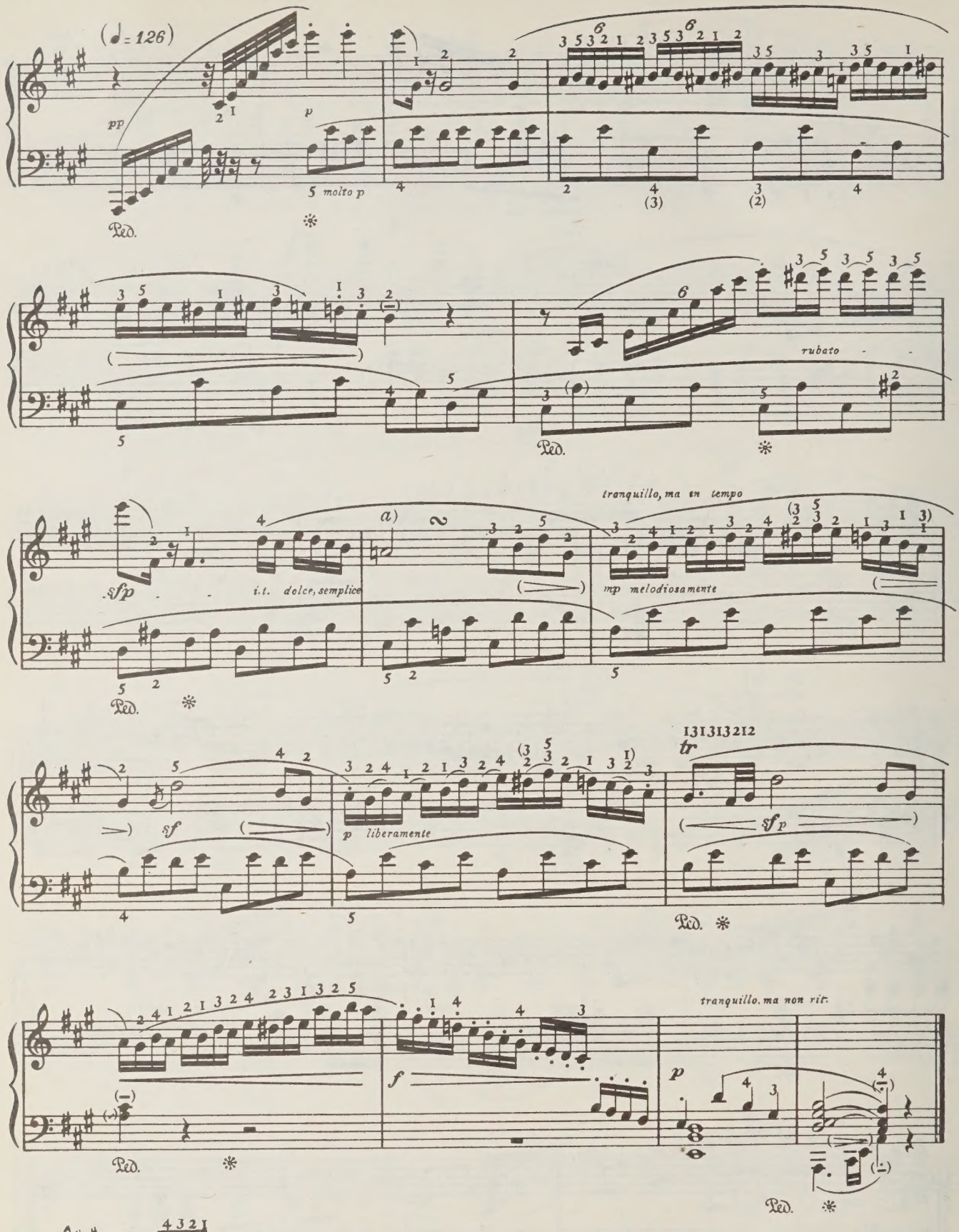
см. стр. 43b)






tr
mp
tr
sf
см. стр. 49b)
(♩= 138)
2 mp sempre
più p
dolce
pp
Ped.
mf
sopra
m.s.
mf
sempre staccato
m.s.
m.s.
Ped.
Ped.
Ped.
stacc.
f
Ped.

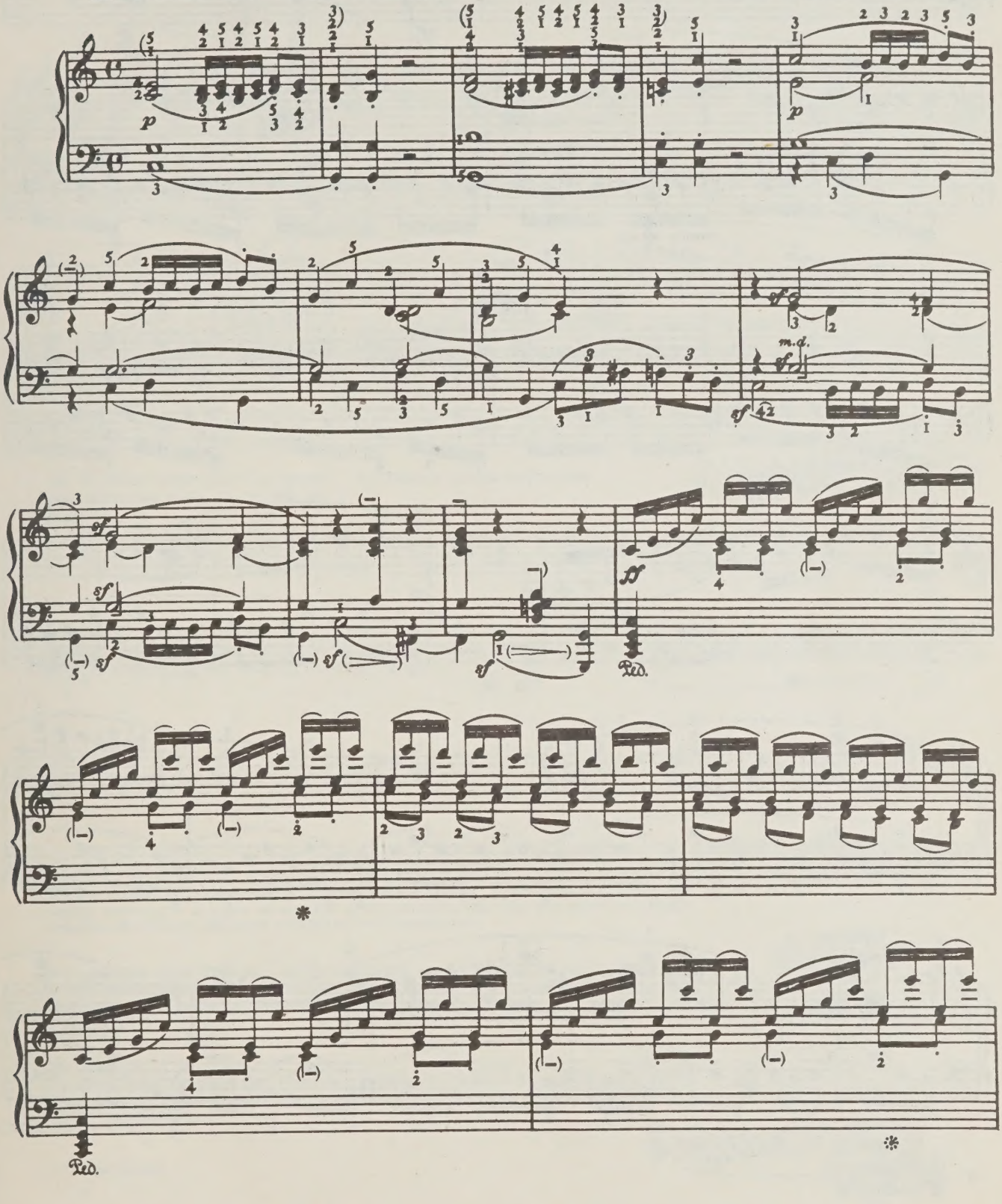
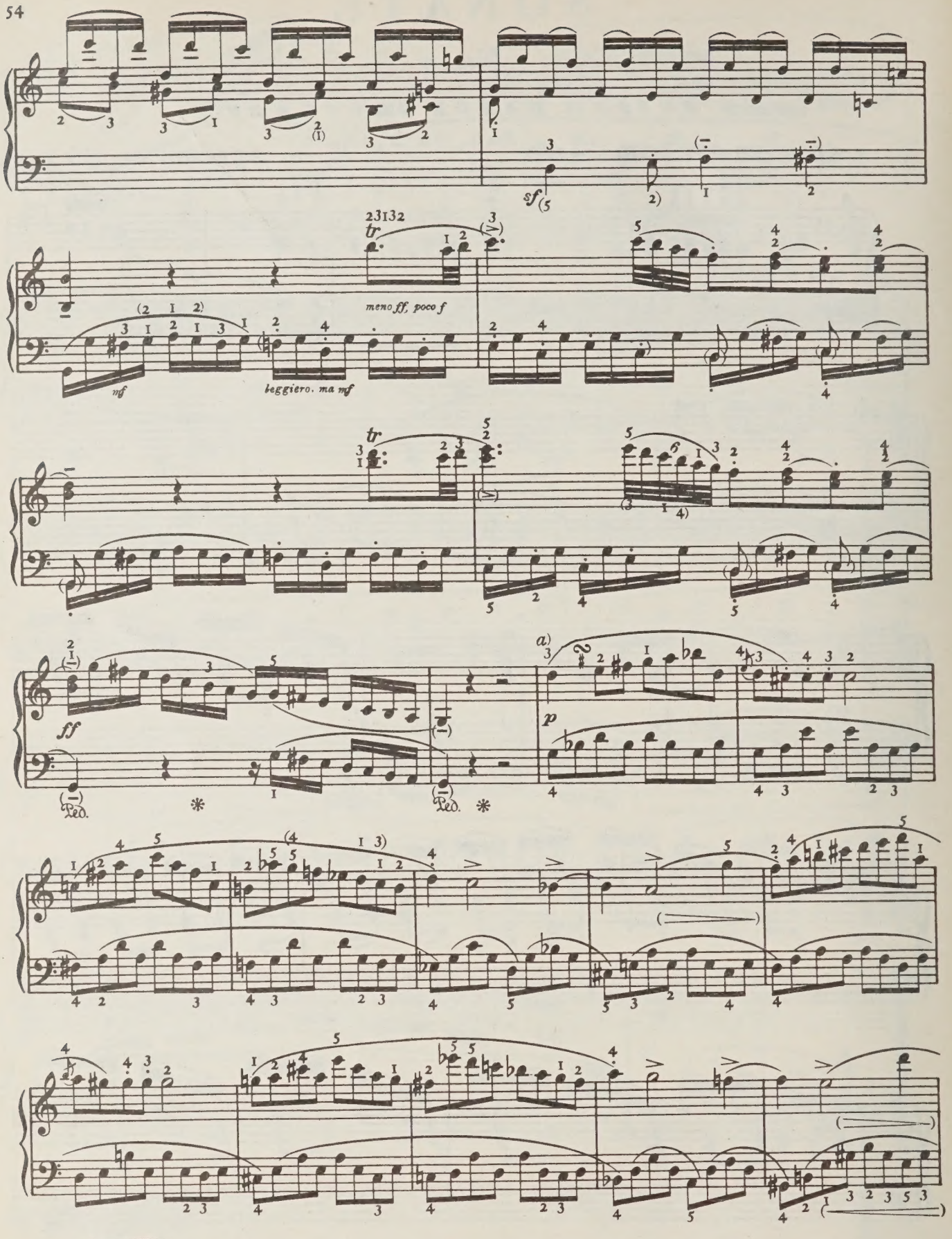
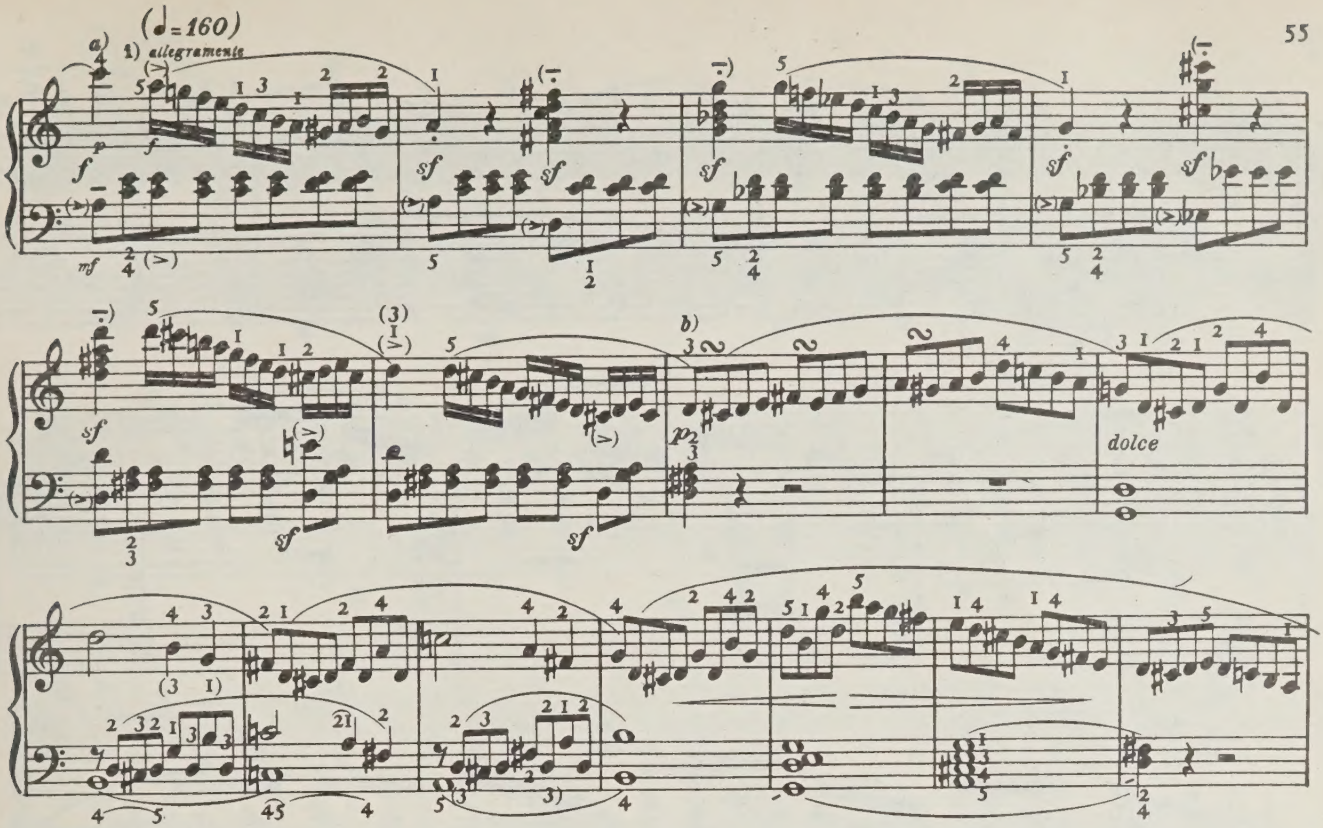

p subito
sempre stacc.
Ped.
f
sf
mf
ff
decresc.
m. s.


(♩= 126)
pp
p
molto p
Ped.
rubato
tranquillo, ma in tempo
sfp
i.t. dolce, semplice
a)
mp melodiosamente
1313132 12
tr
sf
p liberamente
sfp
tranquillo, ma non rit.
f
p
a)

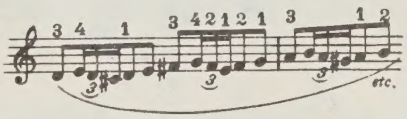
SONATE

No. 3

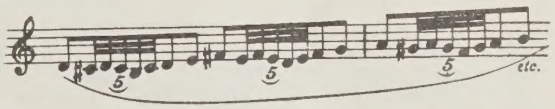
JOSEPH HAYDN GEWIDMET

ALLEGRO CON BRIO (♩ = 152) ***BEETHOVEN, Op. 9 Nr. 3***

23132
tr
meno ff, poco f
sf
mf
leggiero, ma mf
tr
ff
Ped.
Ped.
a)
p
a)

a) По моему мнению, forte в правой руке начинается только на второй четверти.

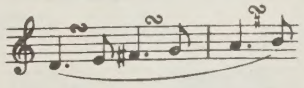
b) Обычная манера исполнения:



В соответствии с обозначениями, которые прямо требуют для второй восьмой каждой из трех фигур нижнюю вспомогательную ноту, это место должно было бы исполняться так:

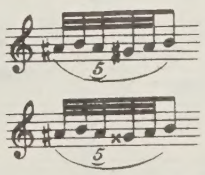


(хотя для него было бы достаточно следующего обозначения):



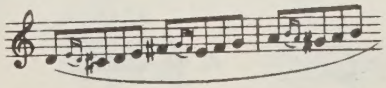
Хотя я и считаю, что эта текстуально верная — скорее, буквальная — расшифровка звучит естественно и даже лучше, чем первоначальная, все же тот, наиболее распространенный вариант, вероятно, следует считать правильным.

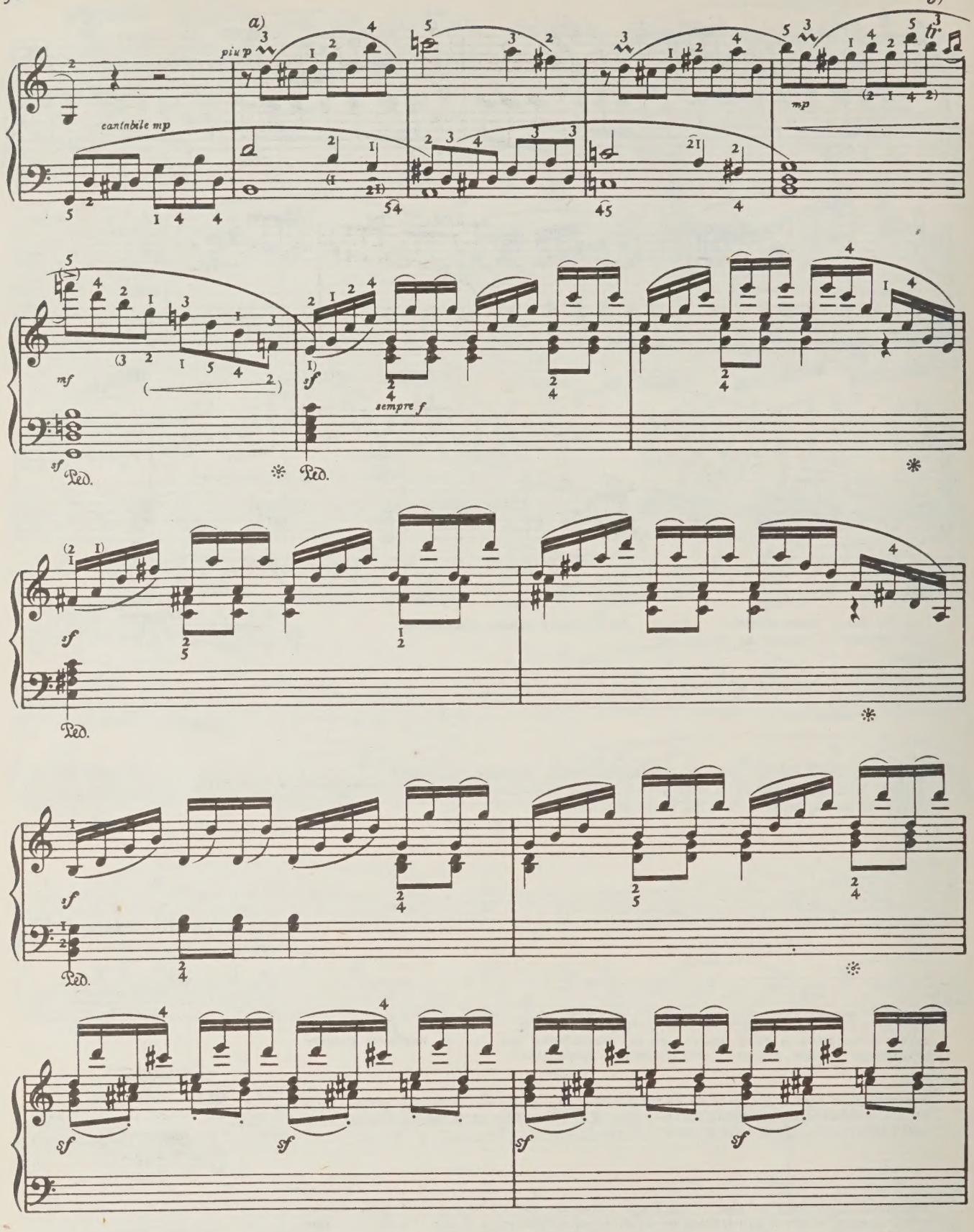
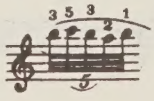
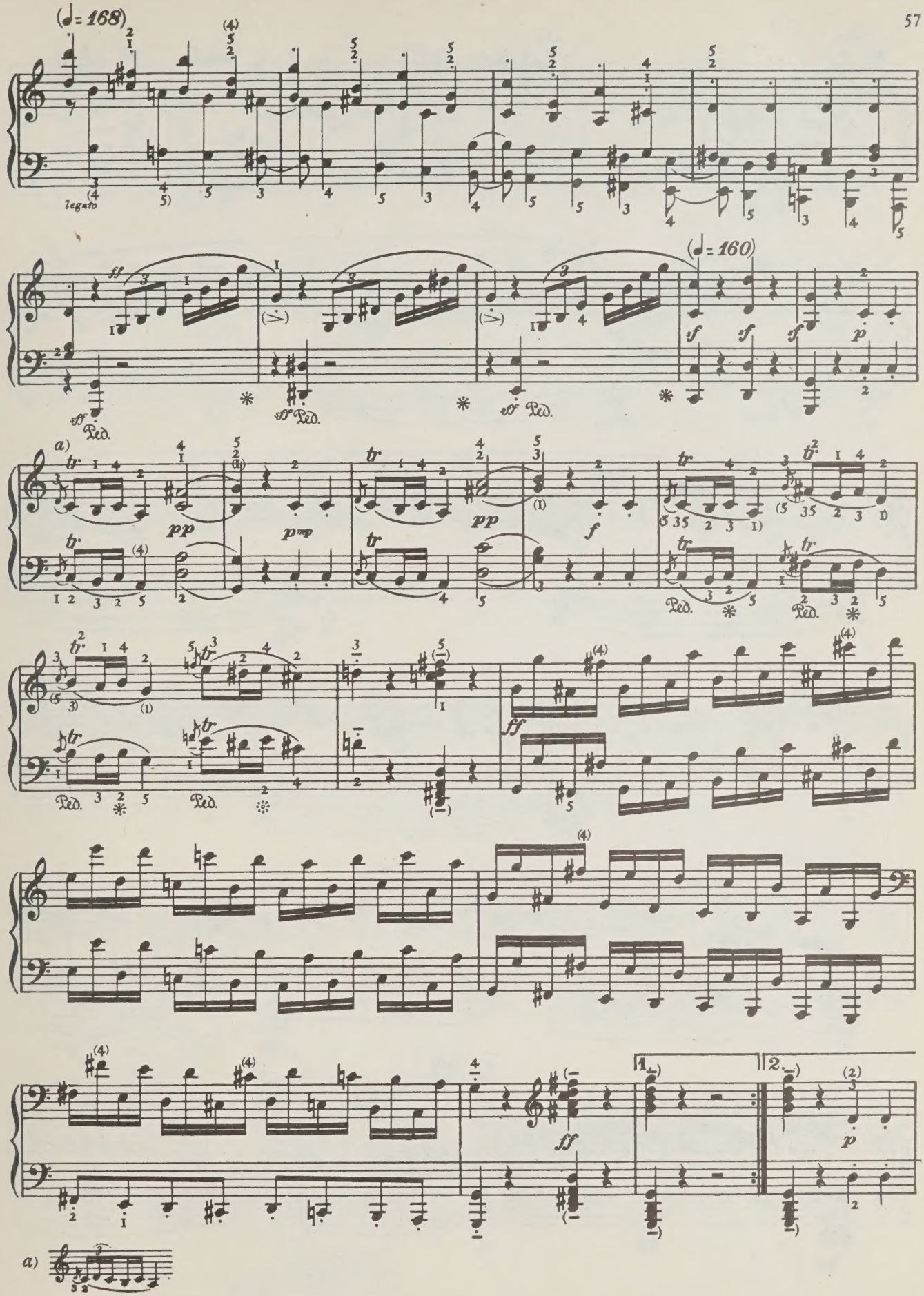
Решение дает здесь одна нота из параллельного места, которая отличает его от только что рассмотренного: вторая восьмая второй фигуры. Там эта нота образована нижним полутоном *ais*. Группетто от него к *h* или:

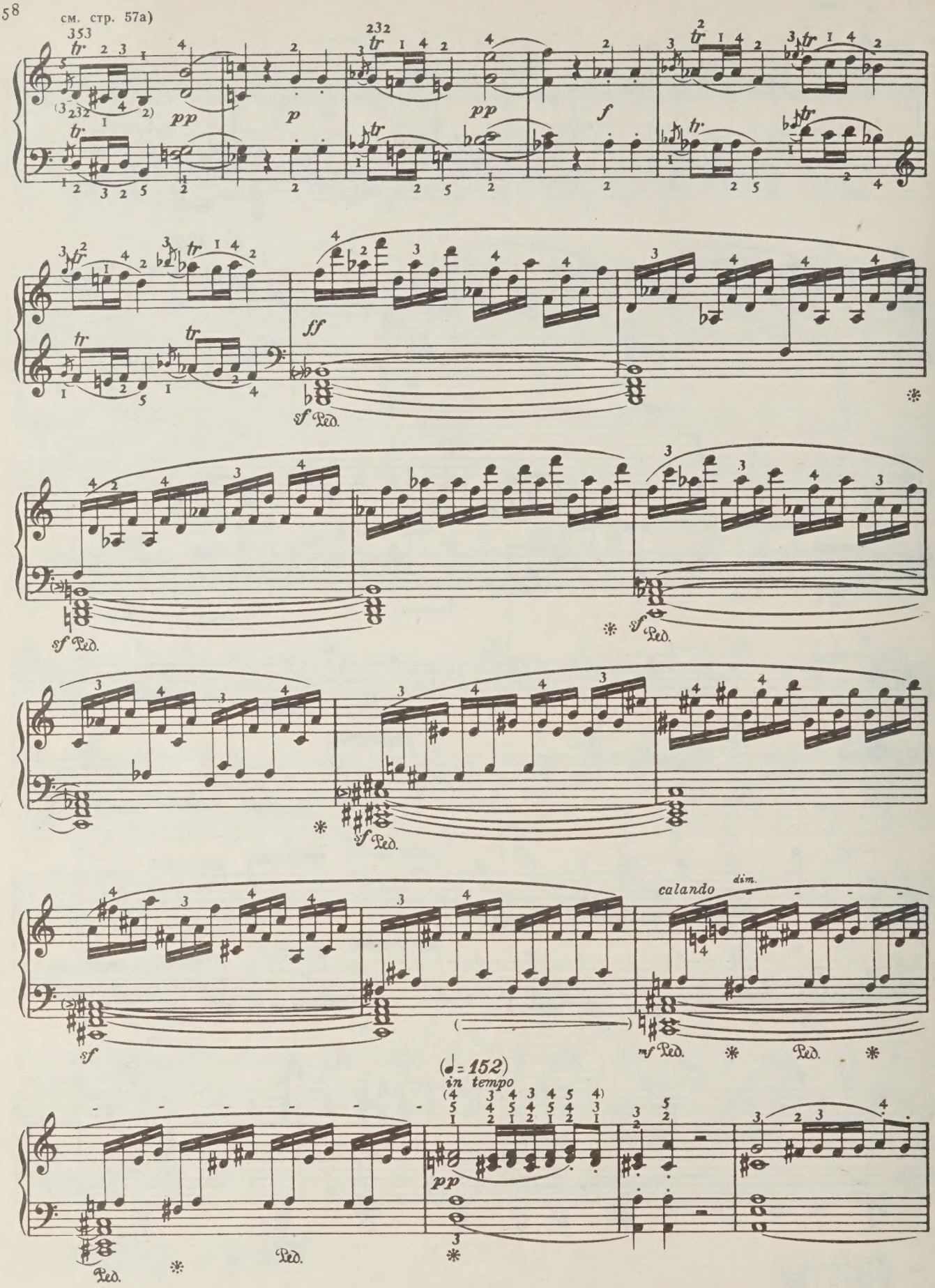


или:

Подобные ходы вряд ли могли входить в намерения автора: они в этой пьесе звучат очень странно и почти немыслимы по отношению к трезвучию G-dur. Существует еще третья возможность:



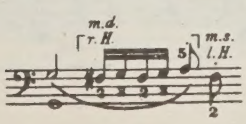
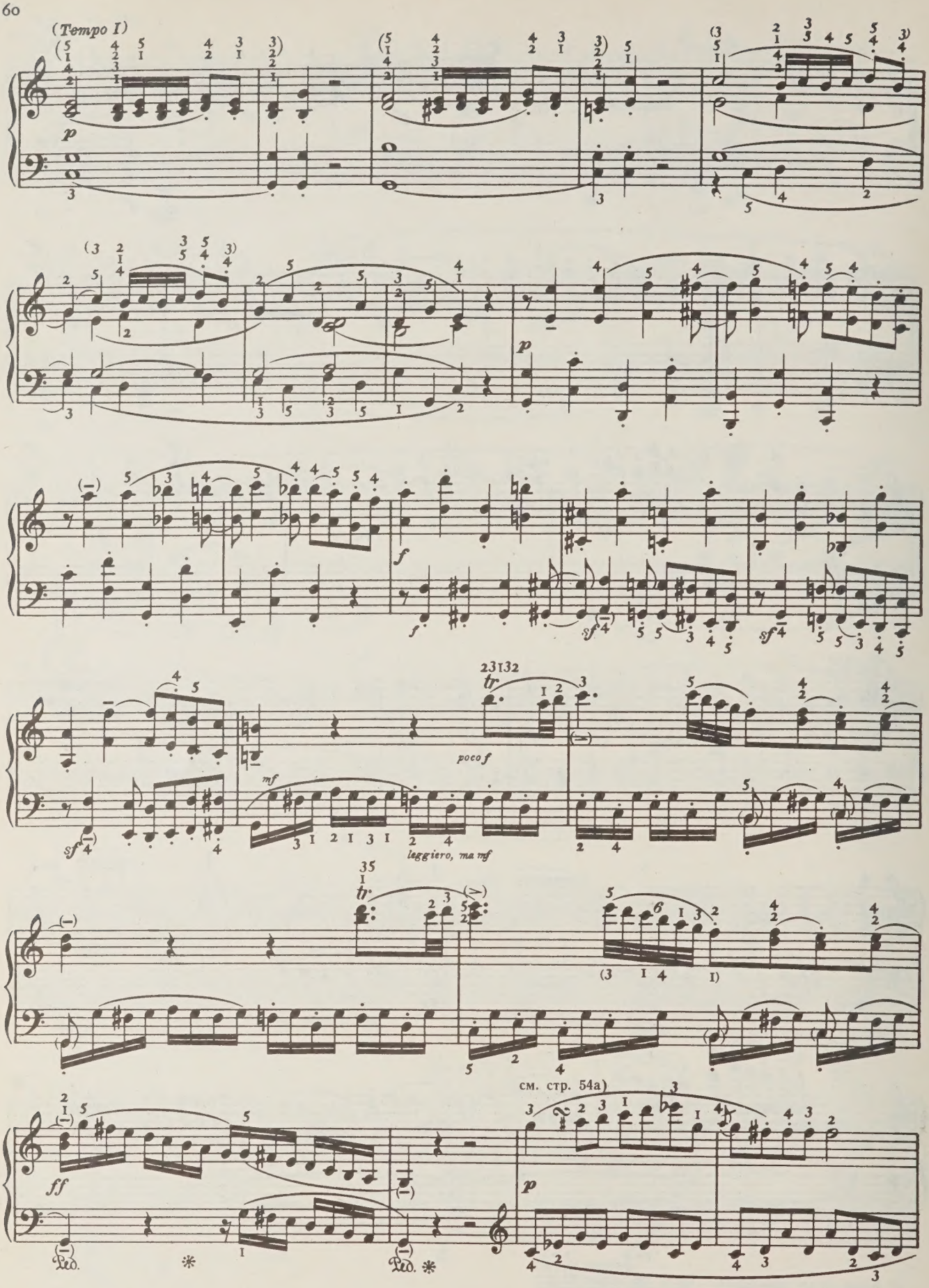
1) живо, пылко.

a) b)


(♩= 168)
legato
(♩= 160)
a)
Ped.
pp
p mp
f
ff
1.
2.
p

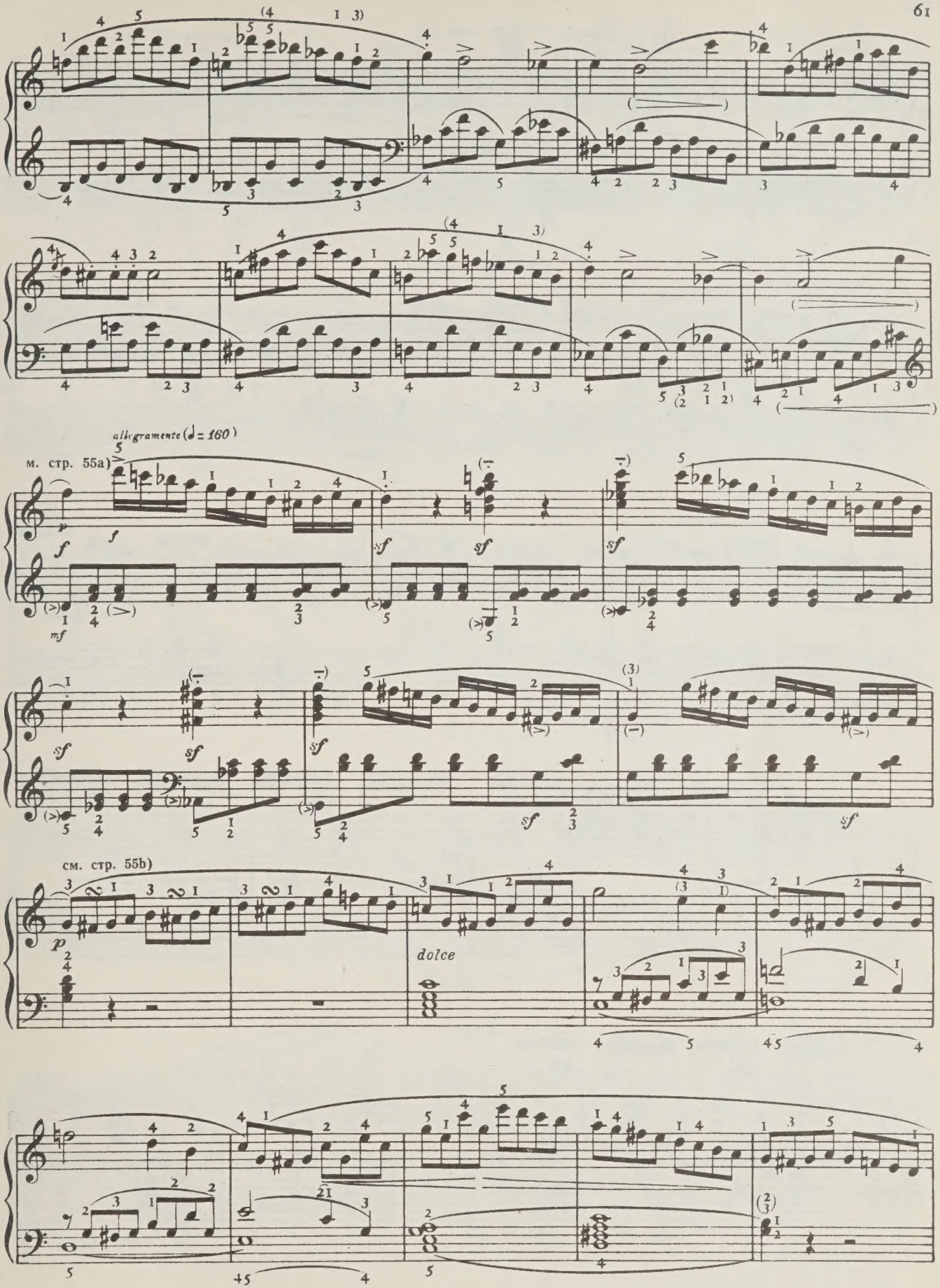
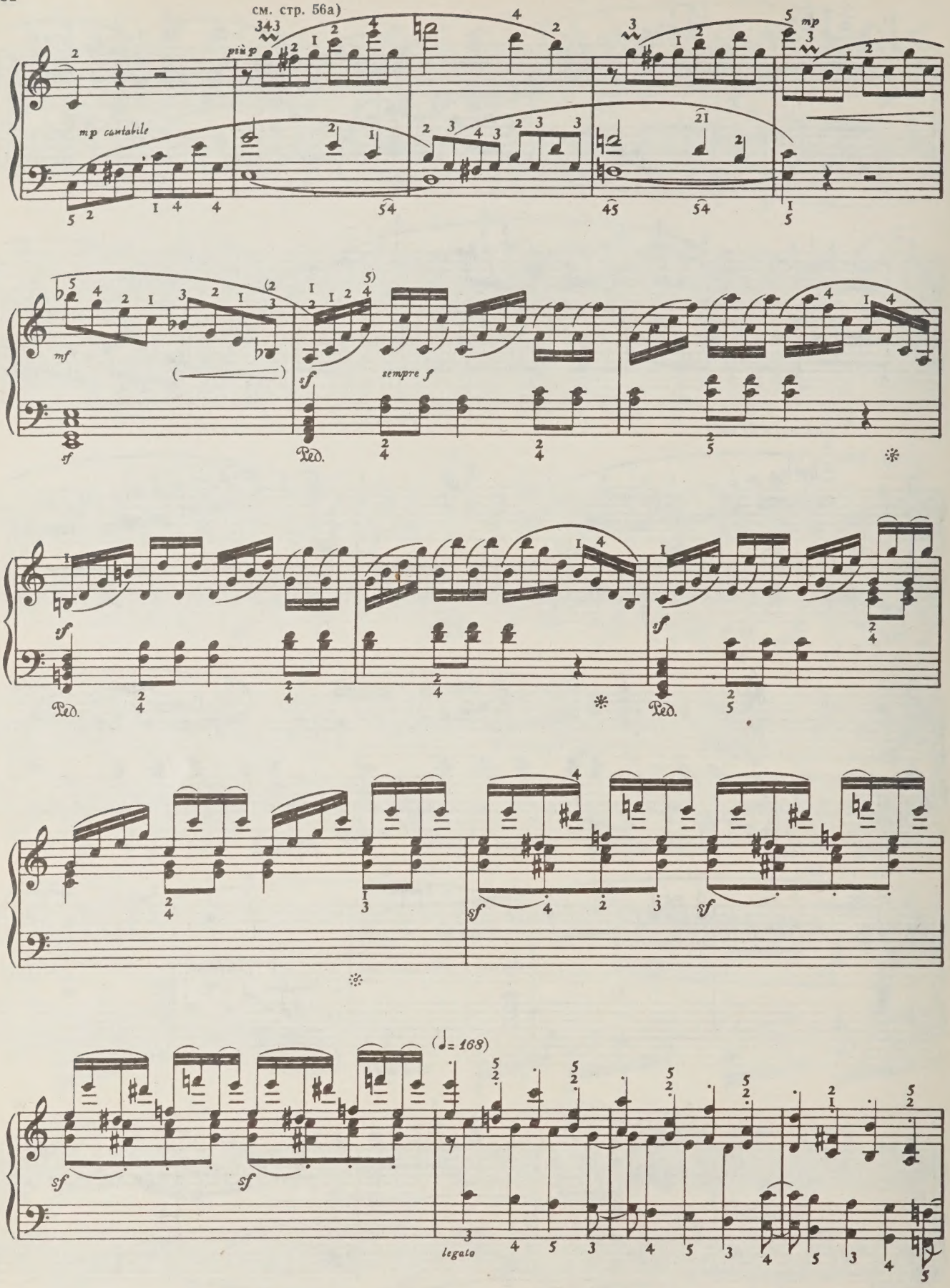
см. стр. 57а)

pp
p
pp
f
ff
sf Ped.
sf Ped.
sf Ped.
sf
calando
dim.
mf Ped.
Ped.
(♩= 152)
in tempo
pp
Ped.
Ped.

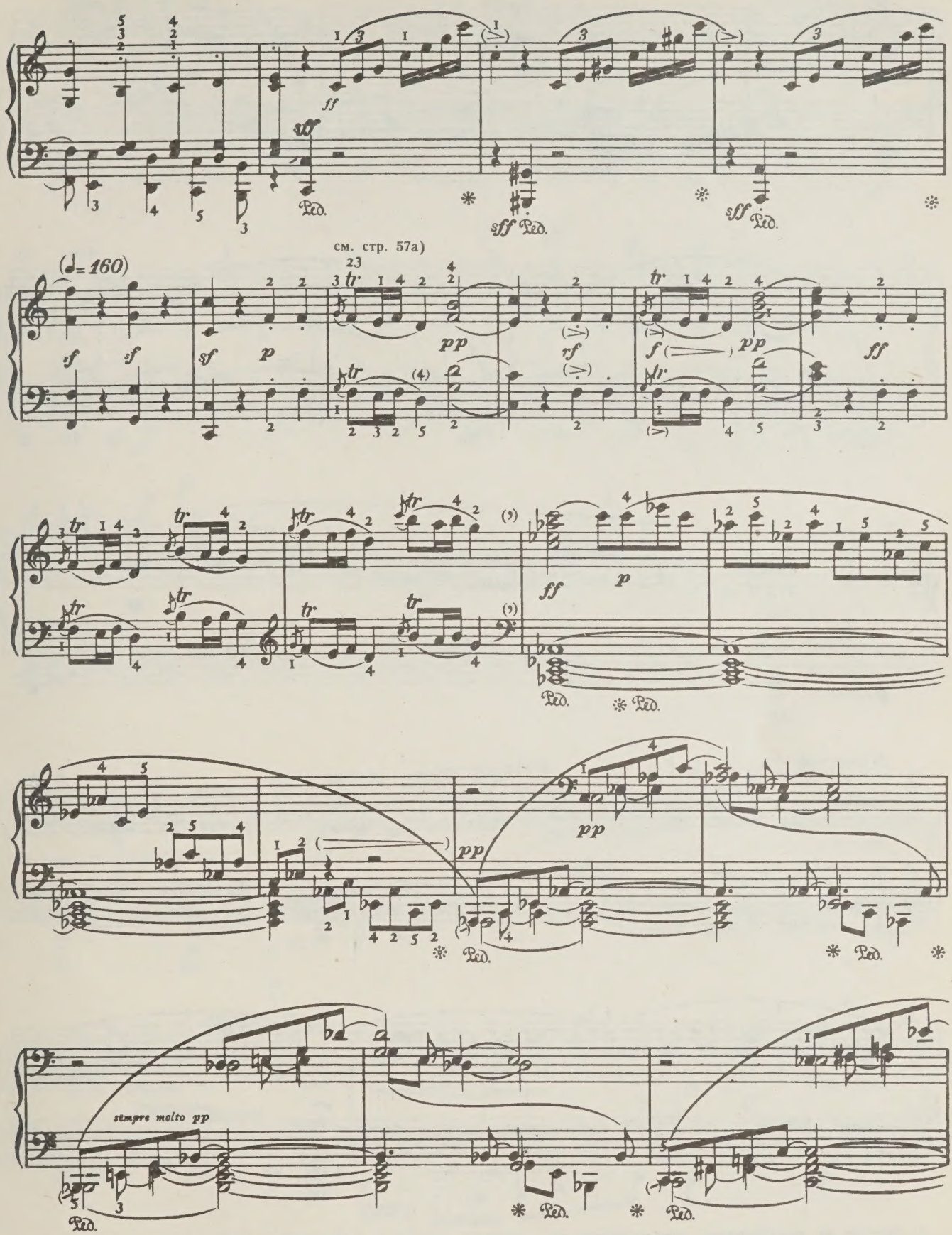
(♩=160)

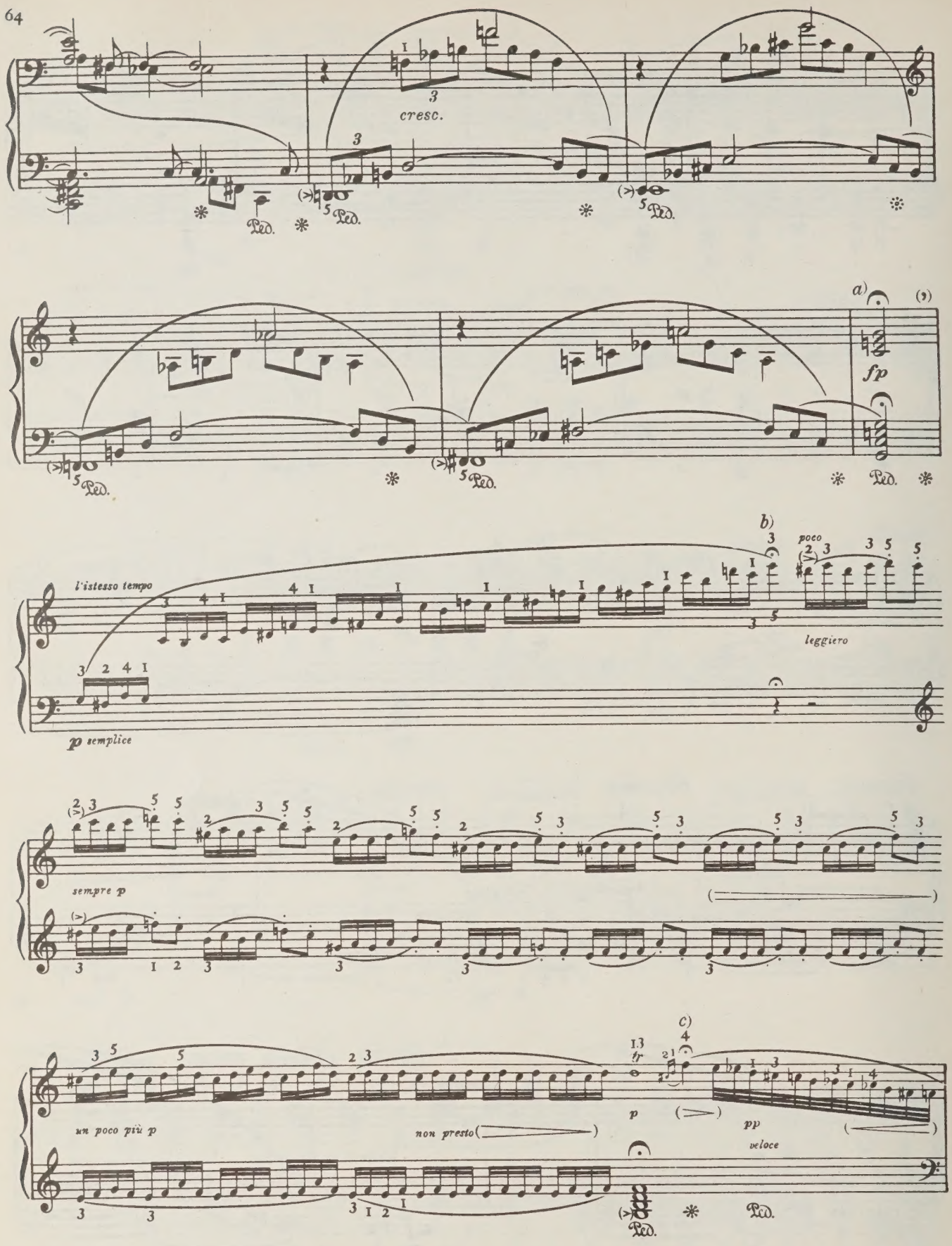
più p tranquillo

a) Более легкое исполнение:



(Tempo I)
p
f
sf
poco f
mf
leggiero, ma mf
tr
23132
35
ff
Ped.
см. стр. 54а)

allegramente (♩ = 160)
м. стр. 55a)
см. стр. 55b)
dolce

см. стр. 56а)
mp cantabile
mf
sempre f
Ped.
(♩= 168)
legato

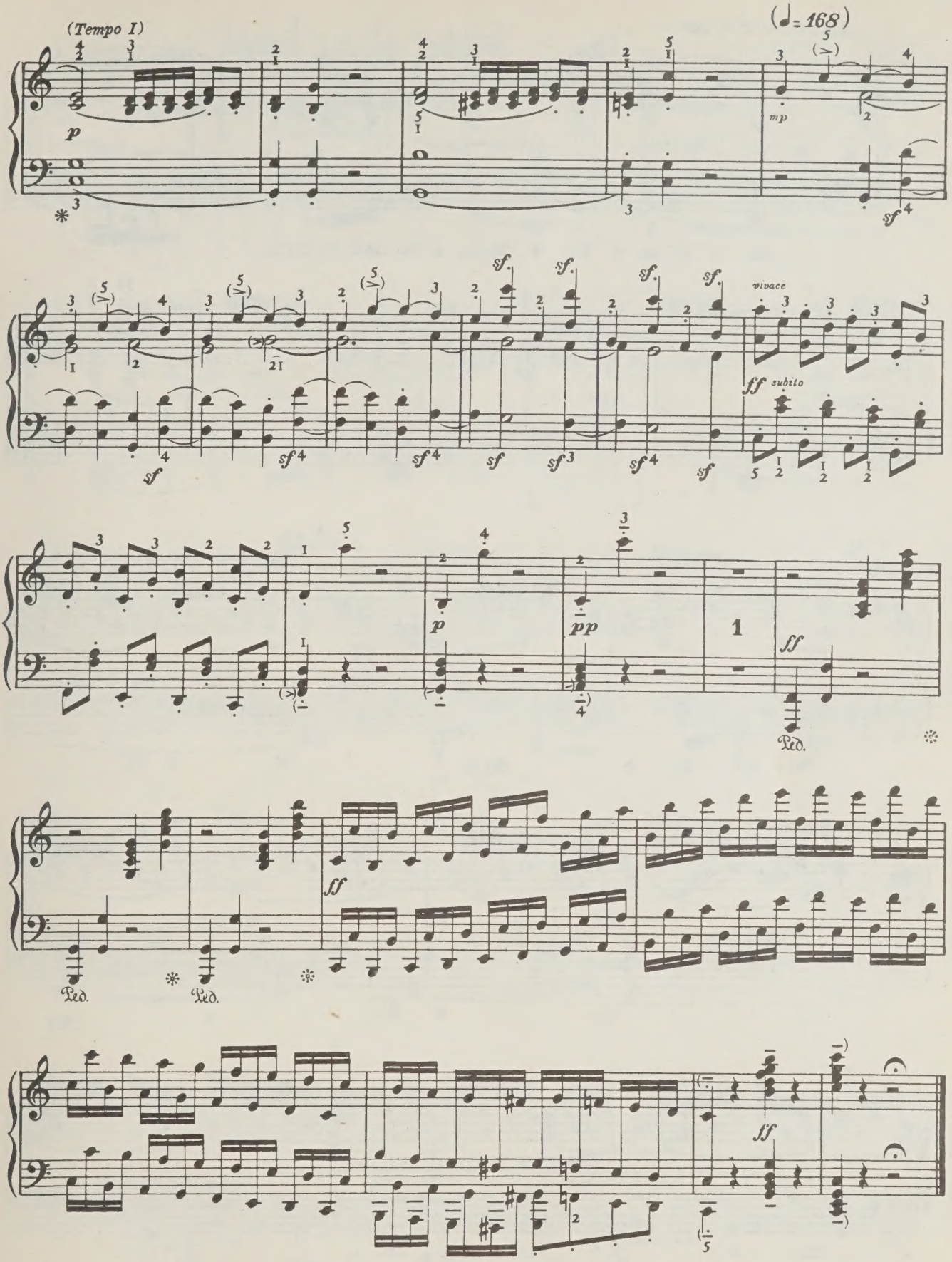

см. стр. 57а)
(♩= 160)
sempre molto pp

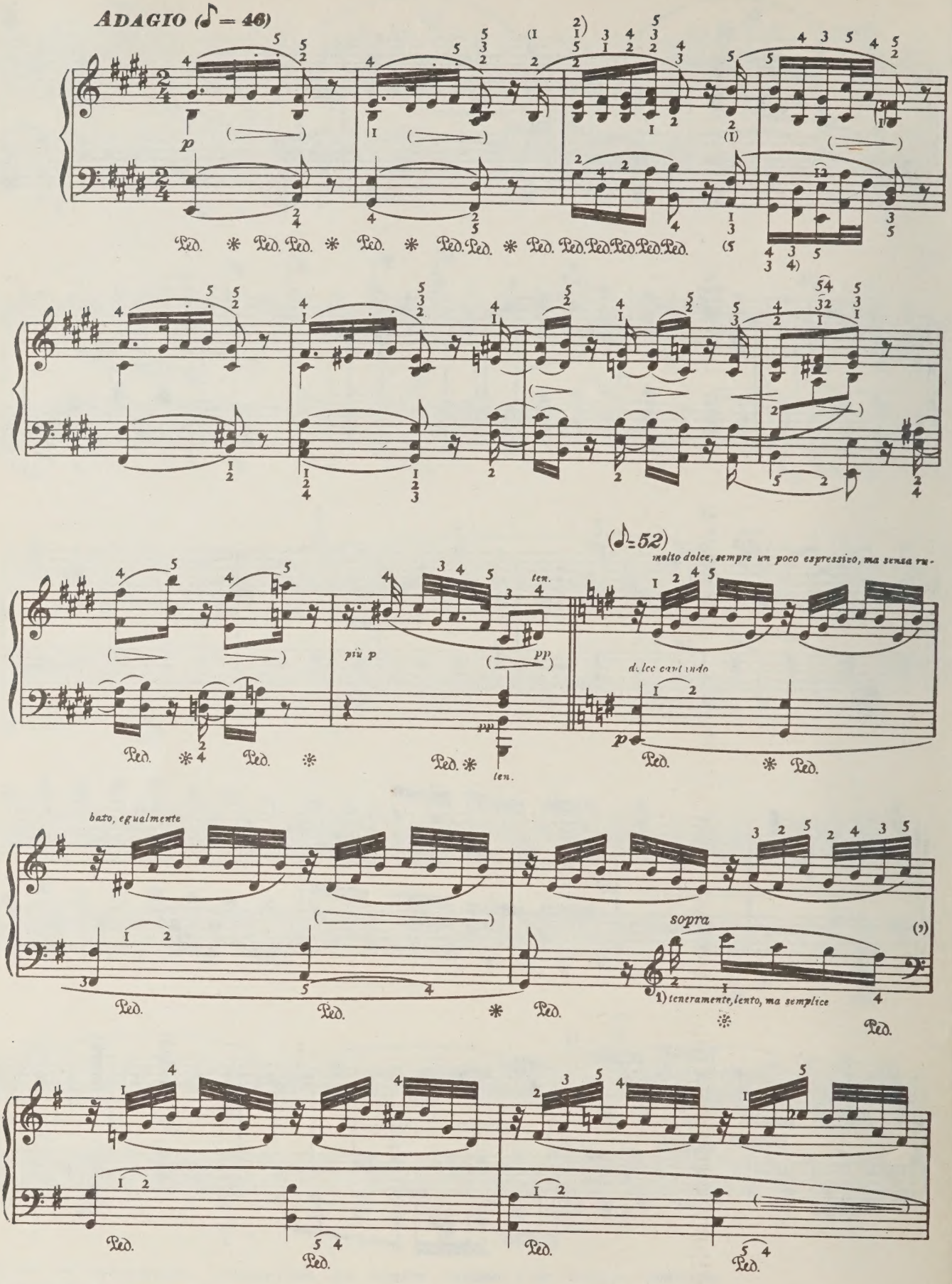


a) Фермату не передерживать: приблизительно три четверти — звучание и две четверти — люфтпауза.

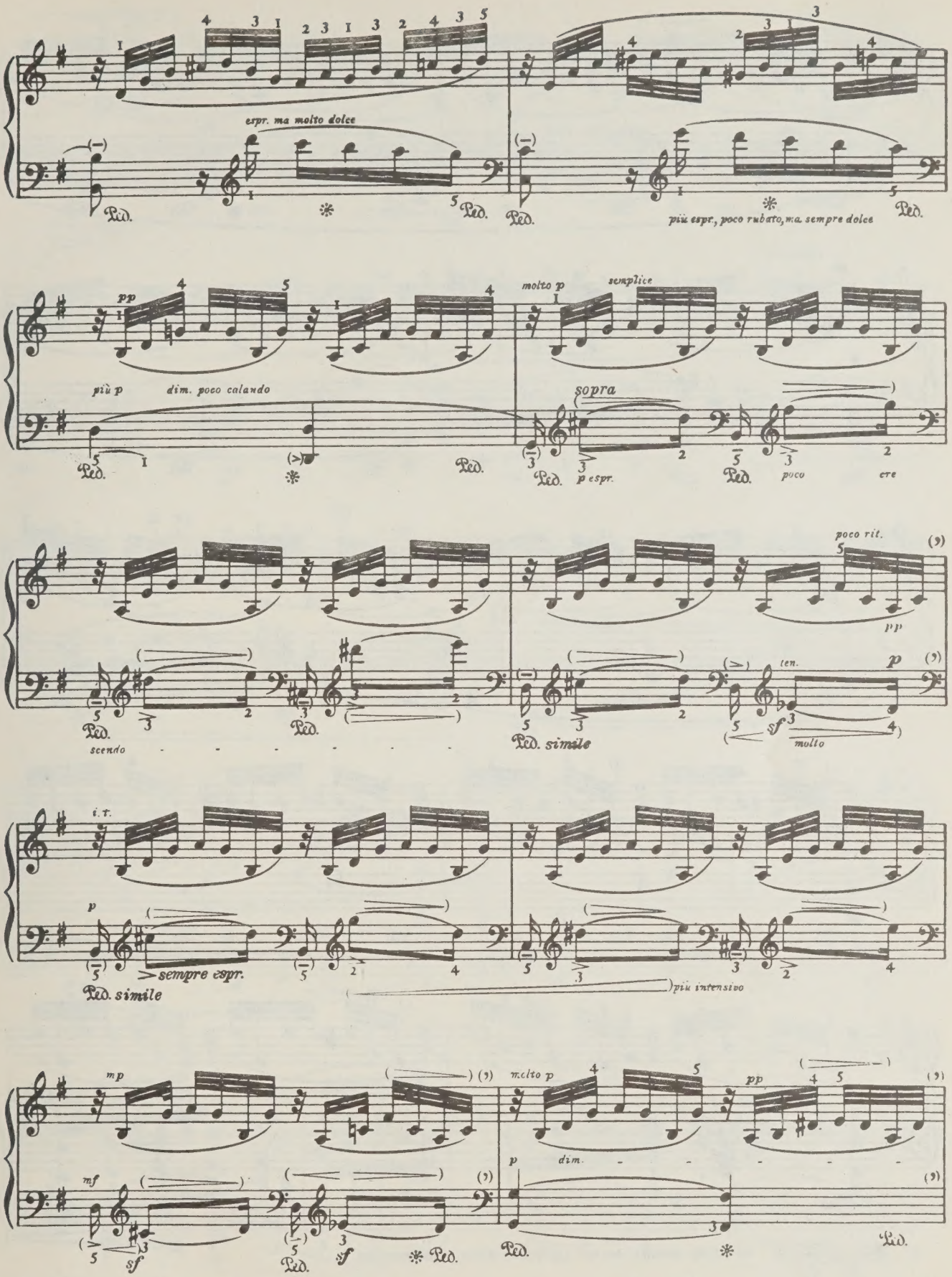
b) Приблизительно четыре четверти.

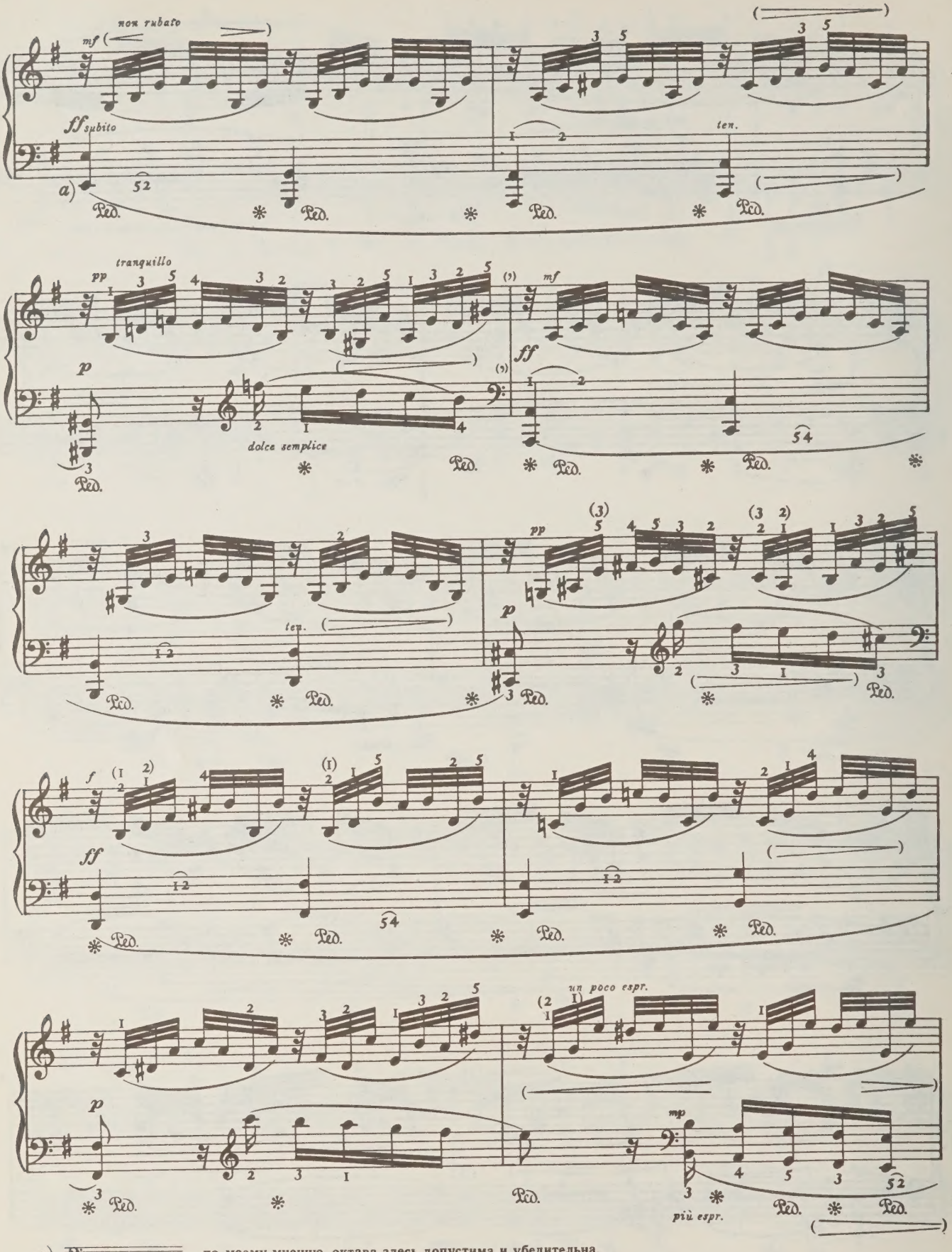
c) Нота *f* — около пяти восьмых, хроматический пассаж — три восьмые.


(Tempo I)
(♩= 168)
p
mp
sf
vivace
ff subito
pp
1
ff
Ped.

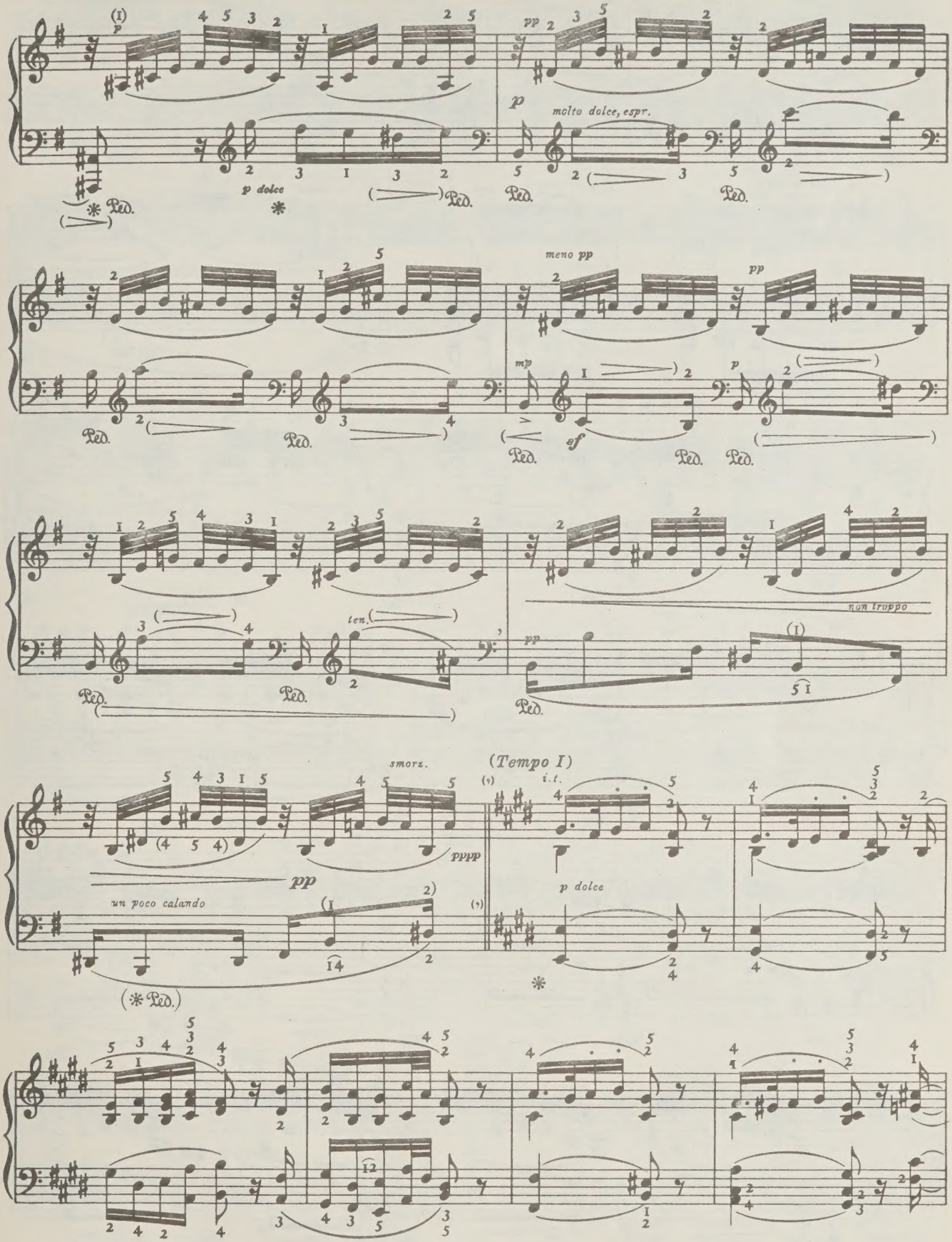


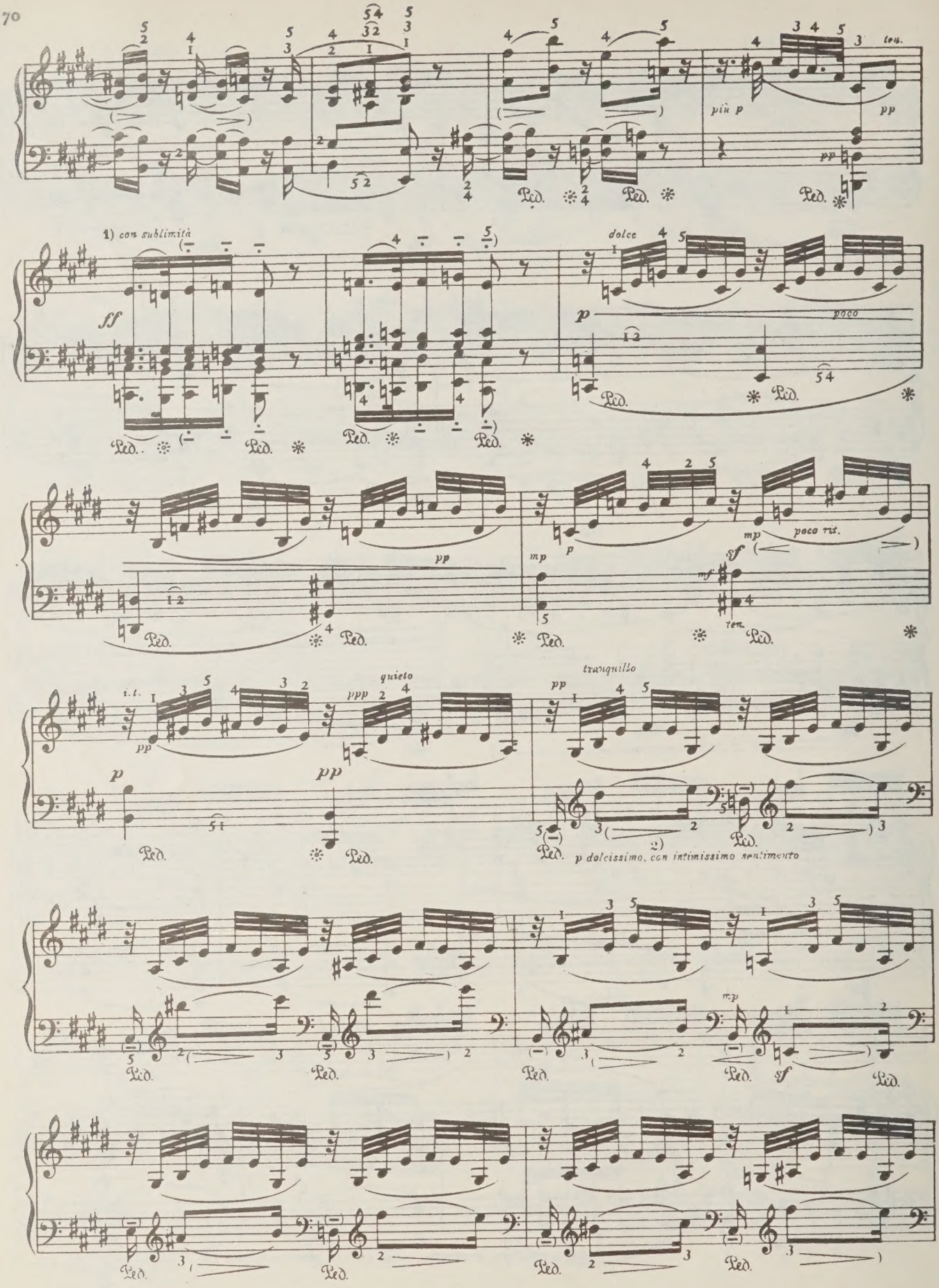
1) с искренним чувством.


espr. ma molto dolce
più espr., poco rubato, ma sempre dolce
pp
più p
dim. poco calando
molto p
semplice
sopra
p espr.
poco
cre
poco rit.
pp
ten.
p
sf
molto
scendo
Ped. simile
i. r.
p
sempre espr.
più intensivo
mp
molto p
pp
mf
sf
dim.



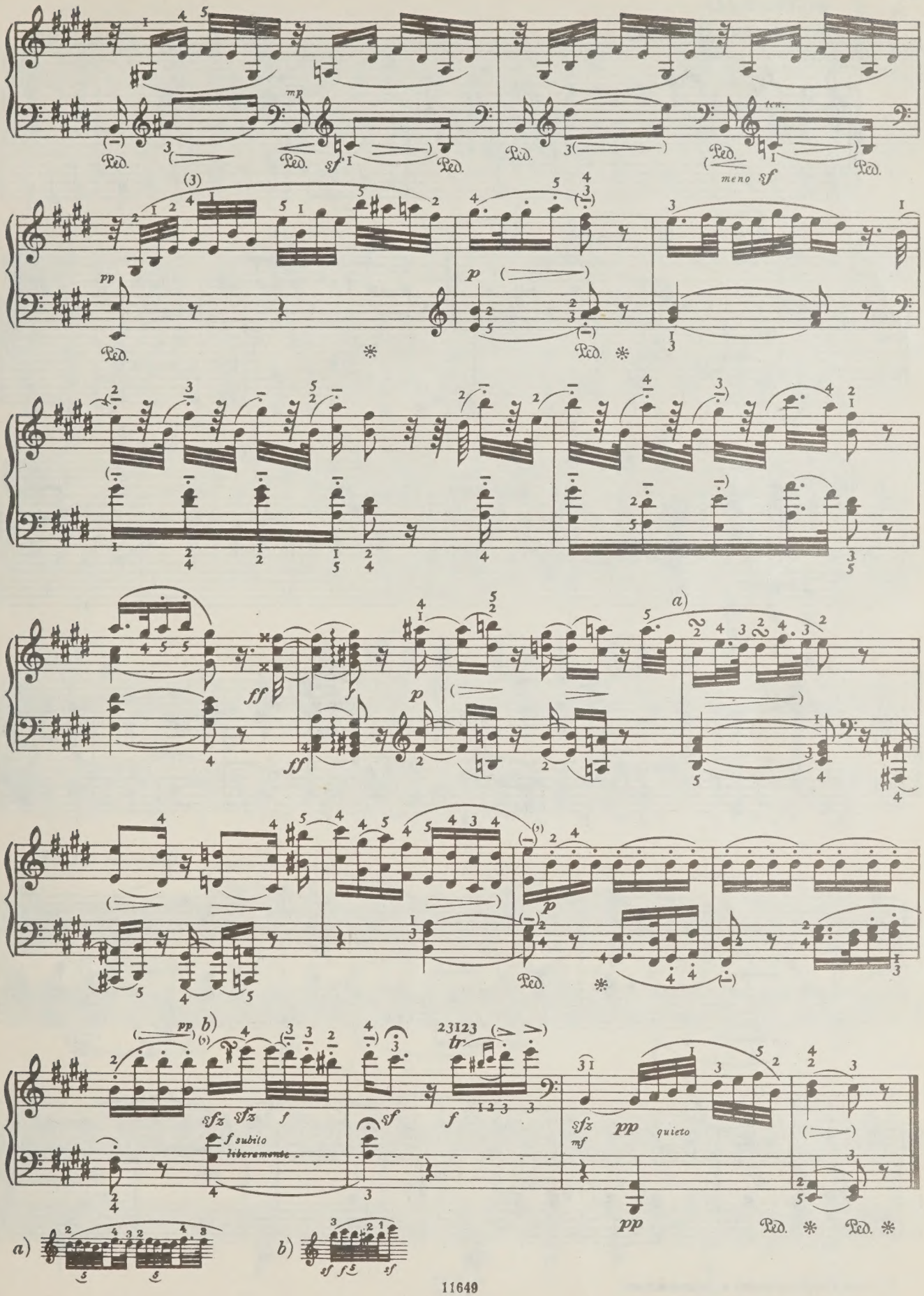
a) по моему мнению, октава здесь допустима и убедительна.


p
p dolce
molto dolce, espr.
Ped.
meno pp
pp
mp
sf
non troppo
ten.
smorz.
pppp
(Tempo I)
i.t.
un poco calando
(* Ped.)



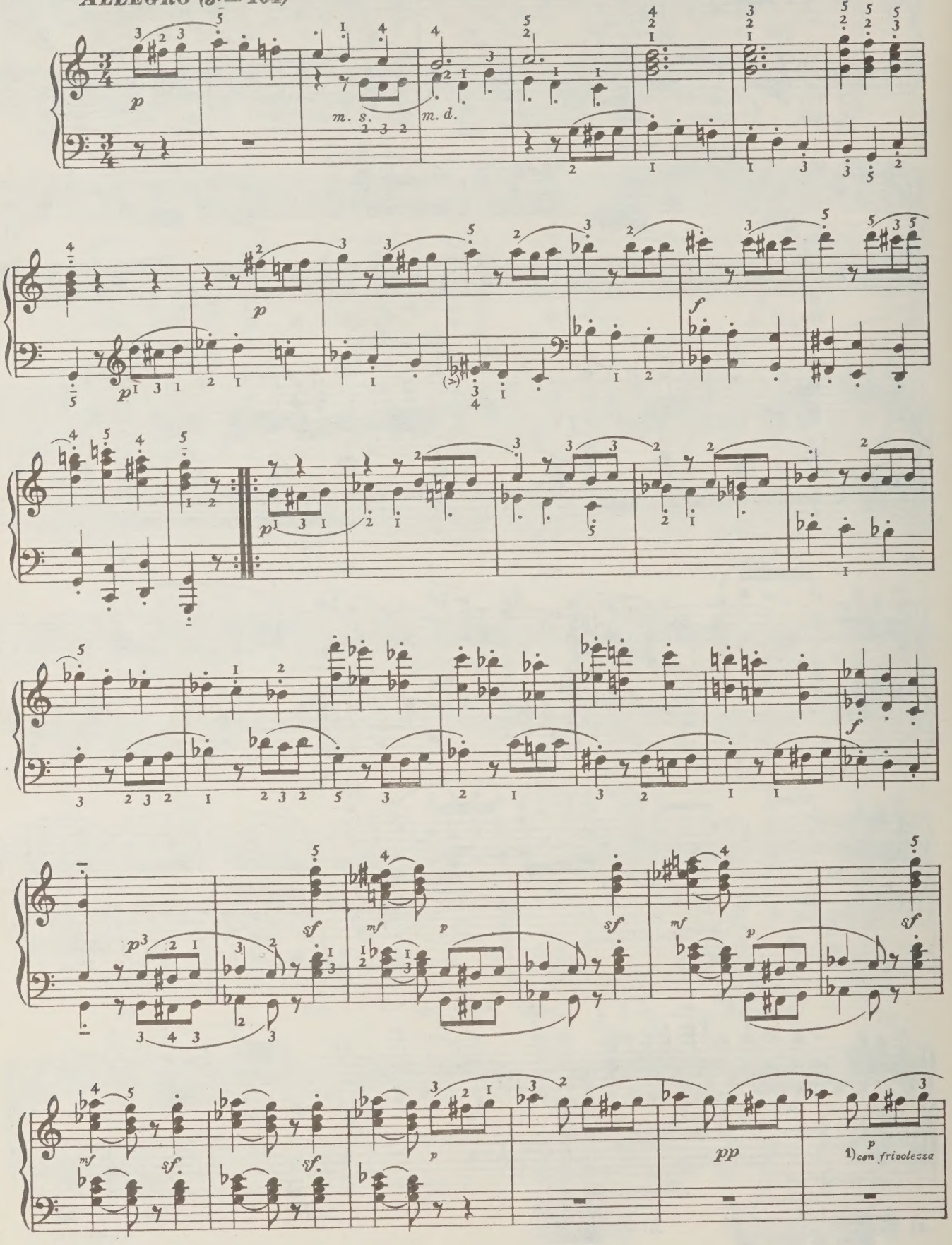
1) возвышенно.

2) с величайшей проникновенностью.

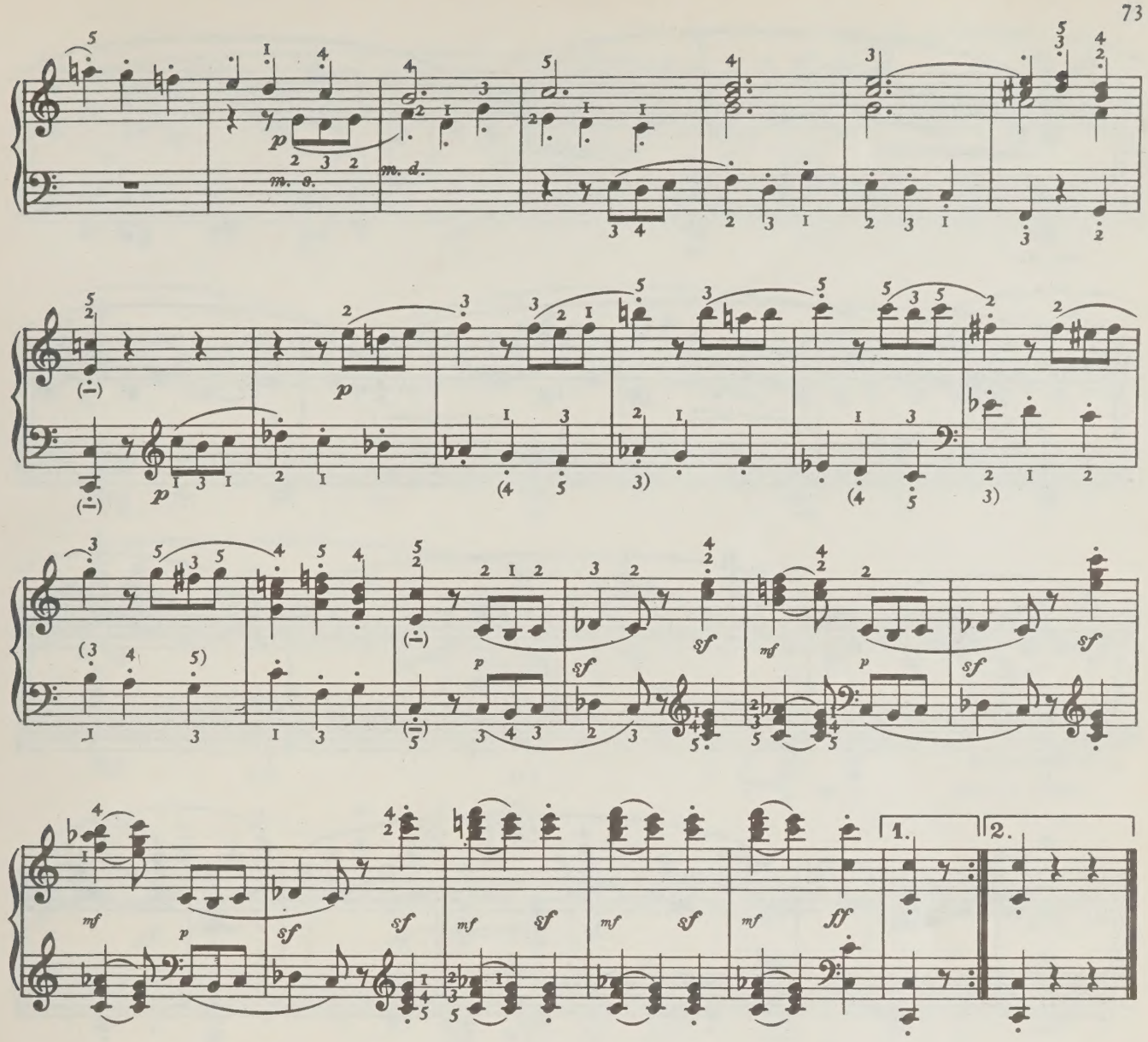

mp
Ped.
sf
meno sf
pp
p
a)
ff
f
b)
sfz
f subito
liberamente
tr
quieto
mf

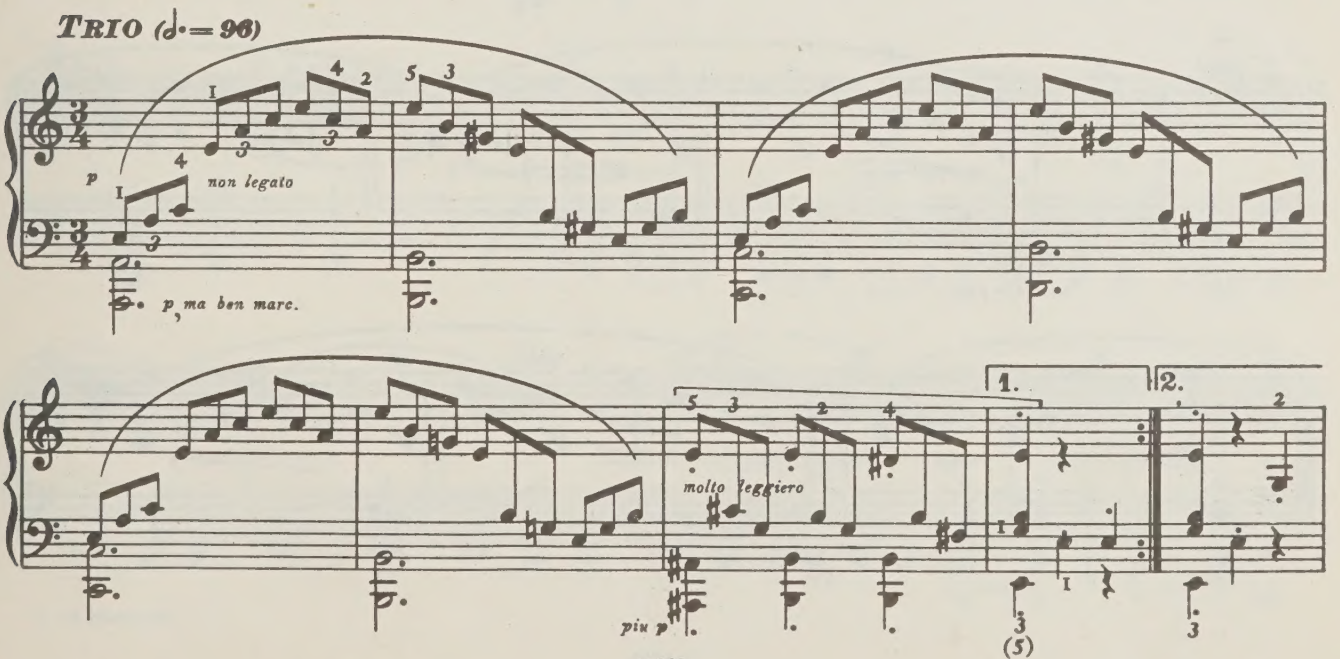
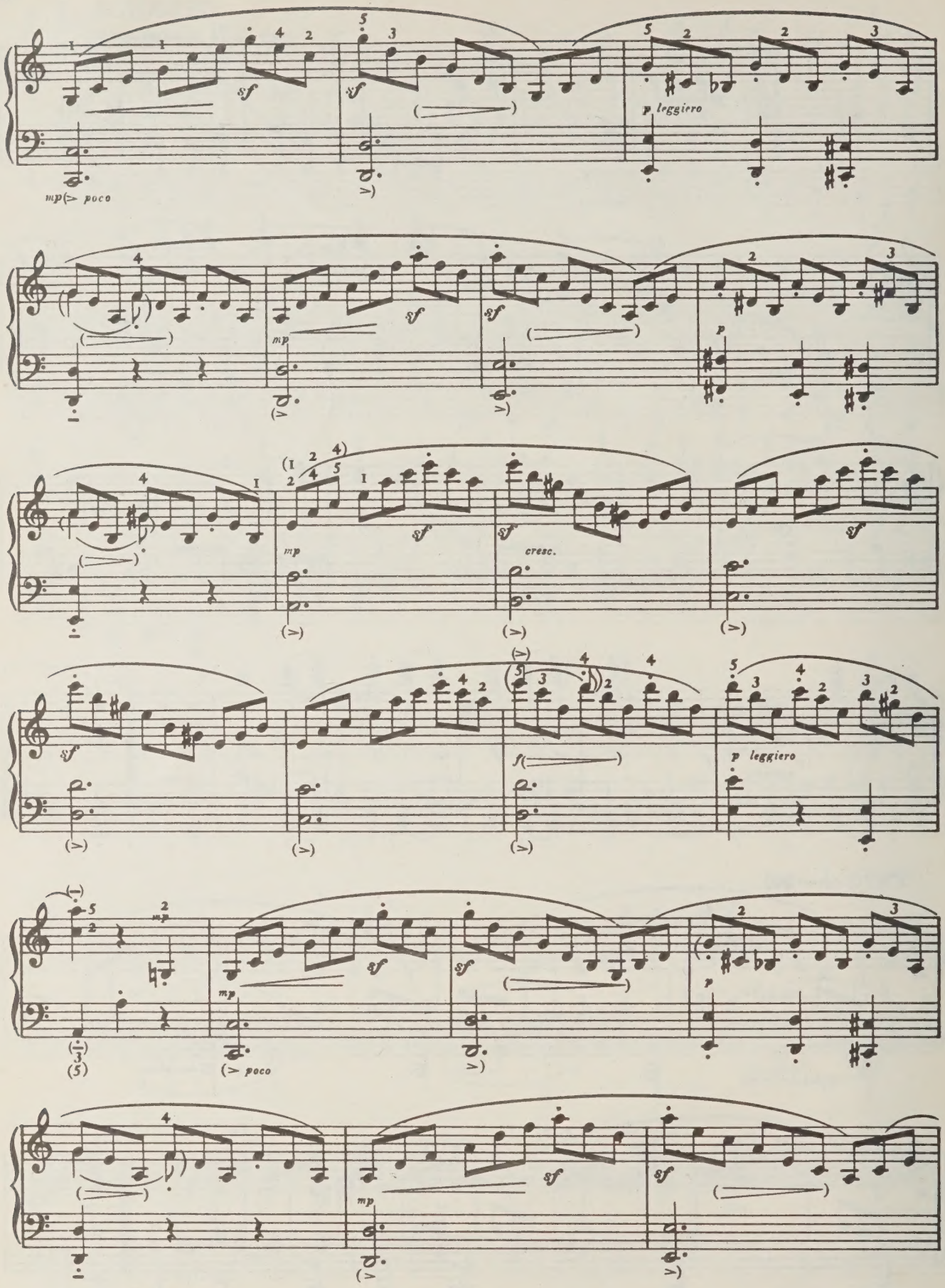
SCHERZO

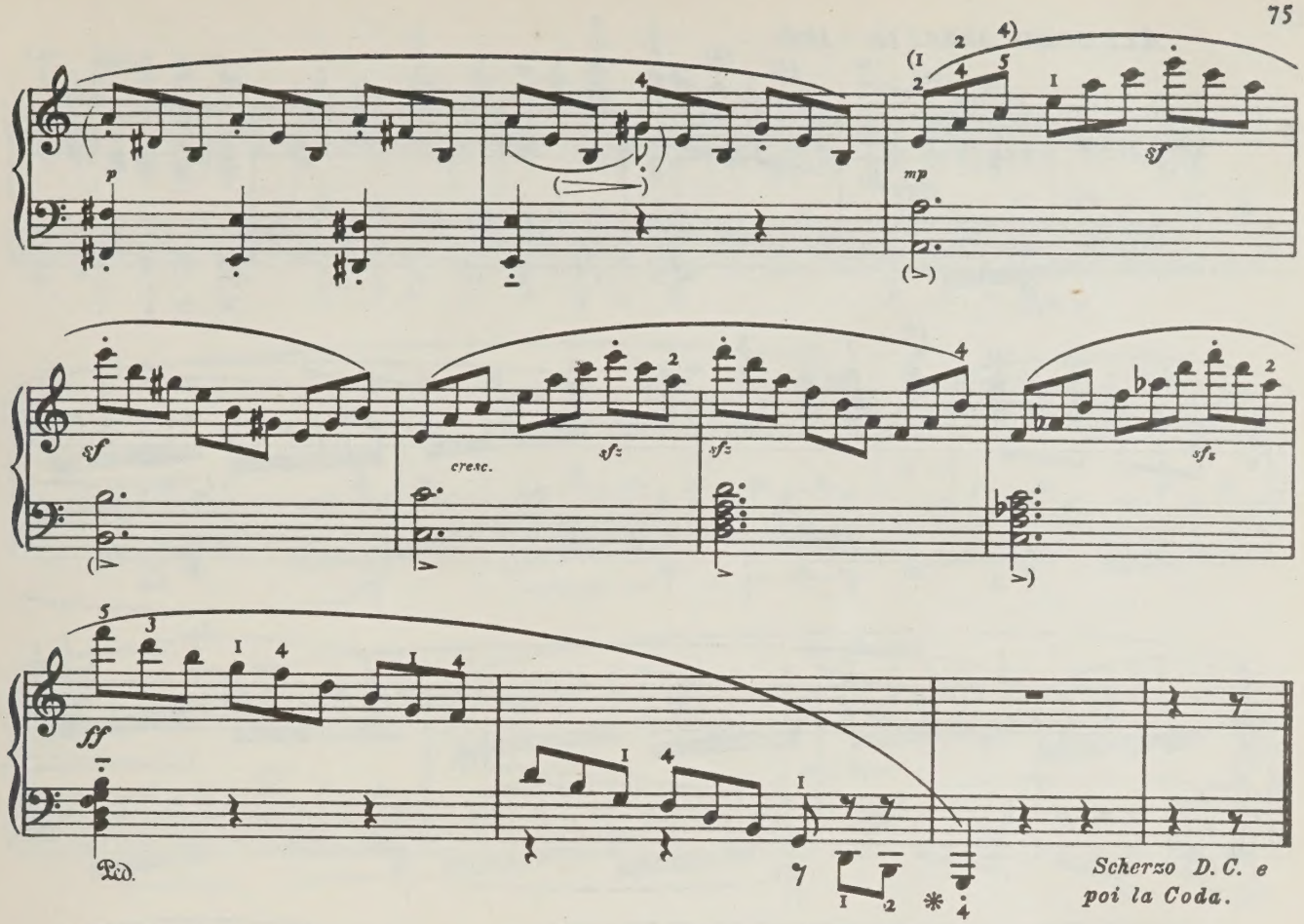
ALLEGRO (♩. = 104)



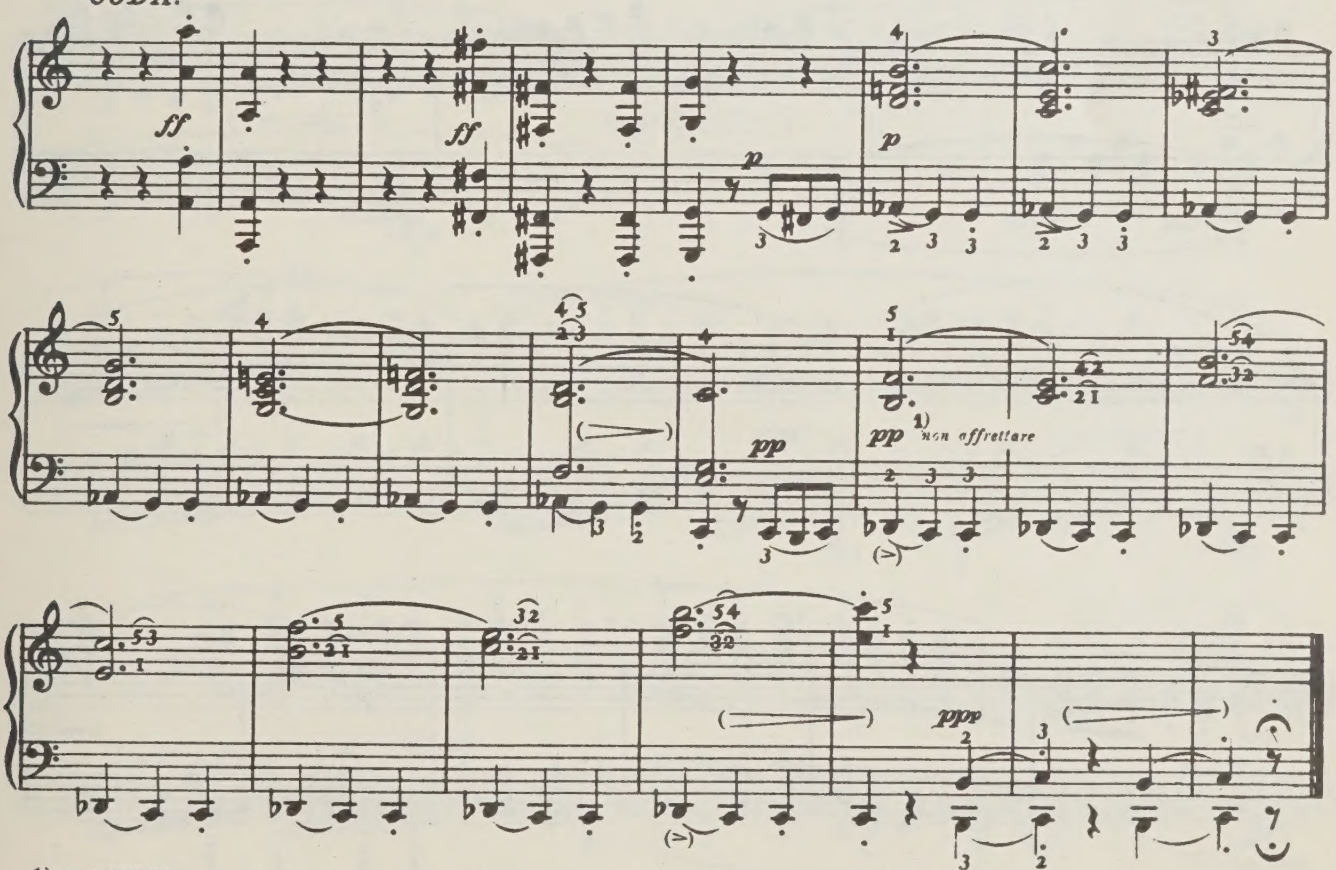
1) с известной свободой и легкомыслием.

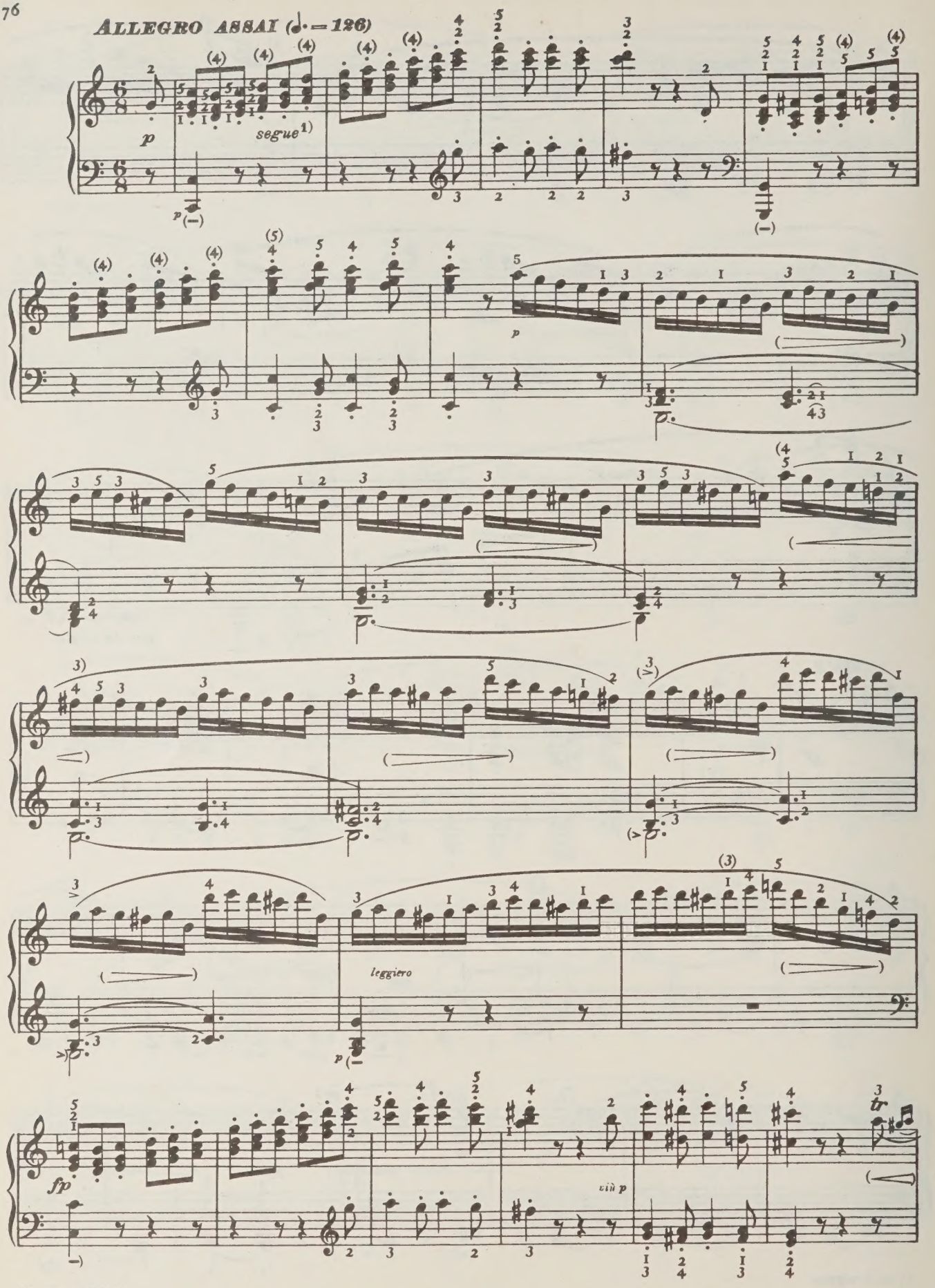


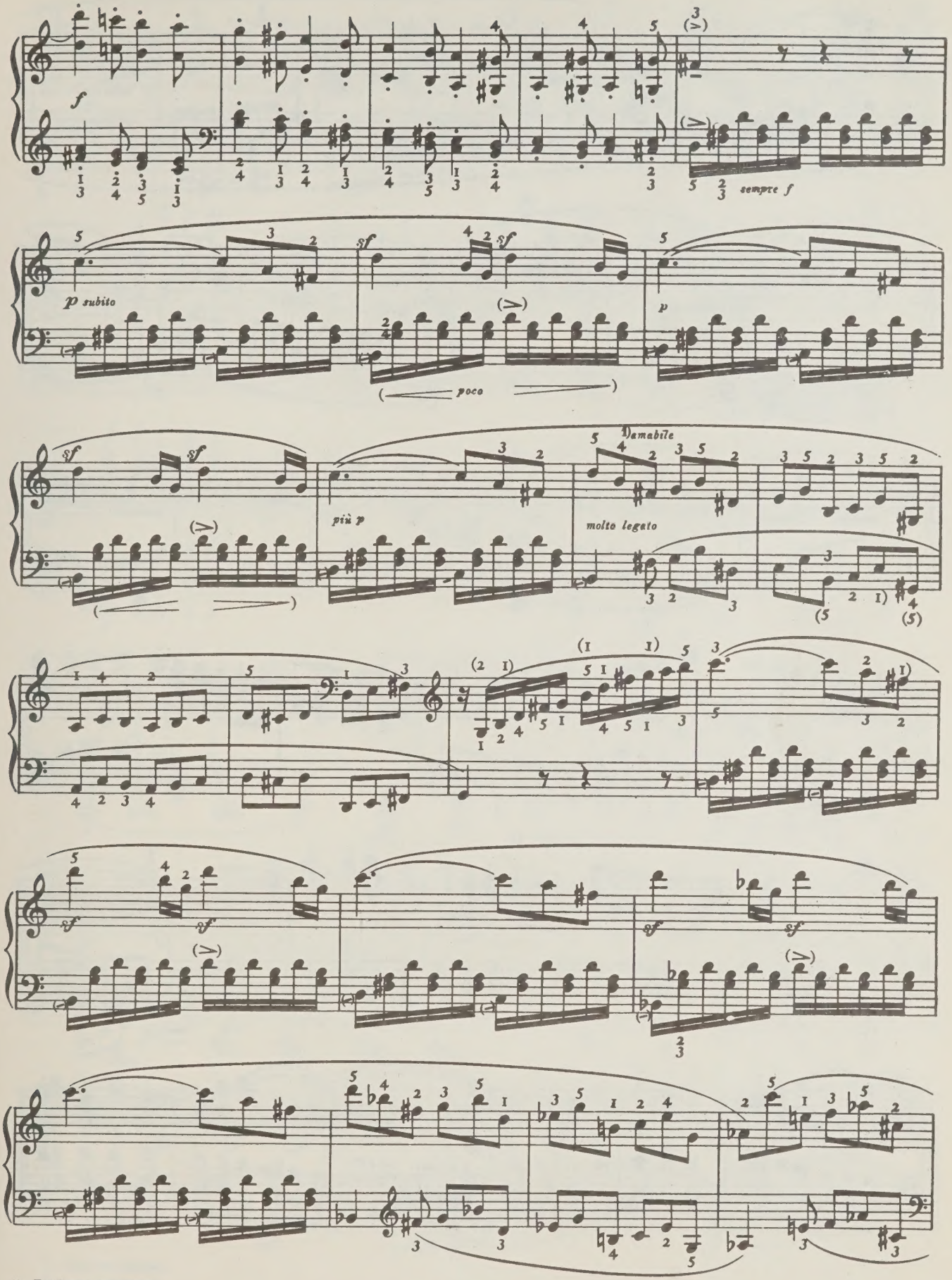
TRIO (♩. = 96)

sf
p leggiero
mp
cresc.
f
(> poco)



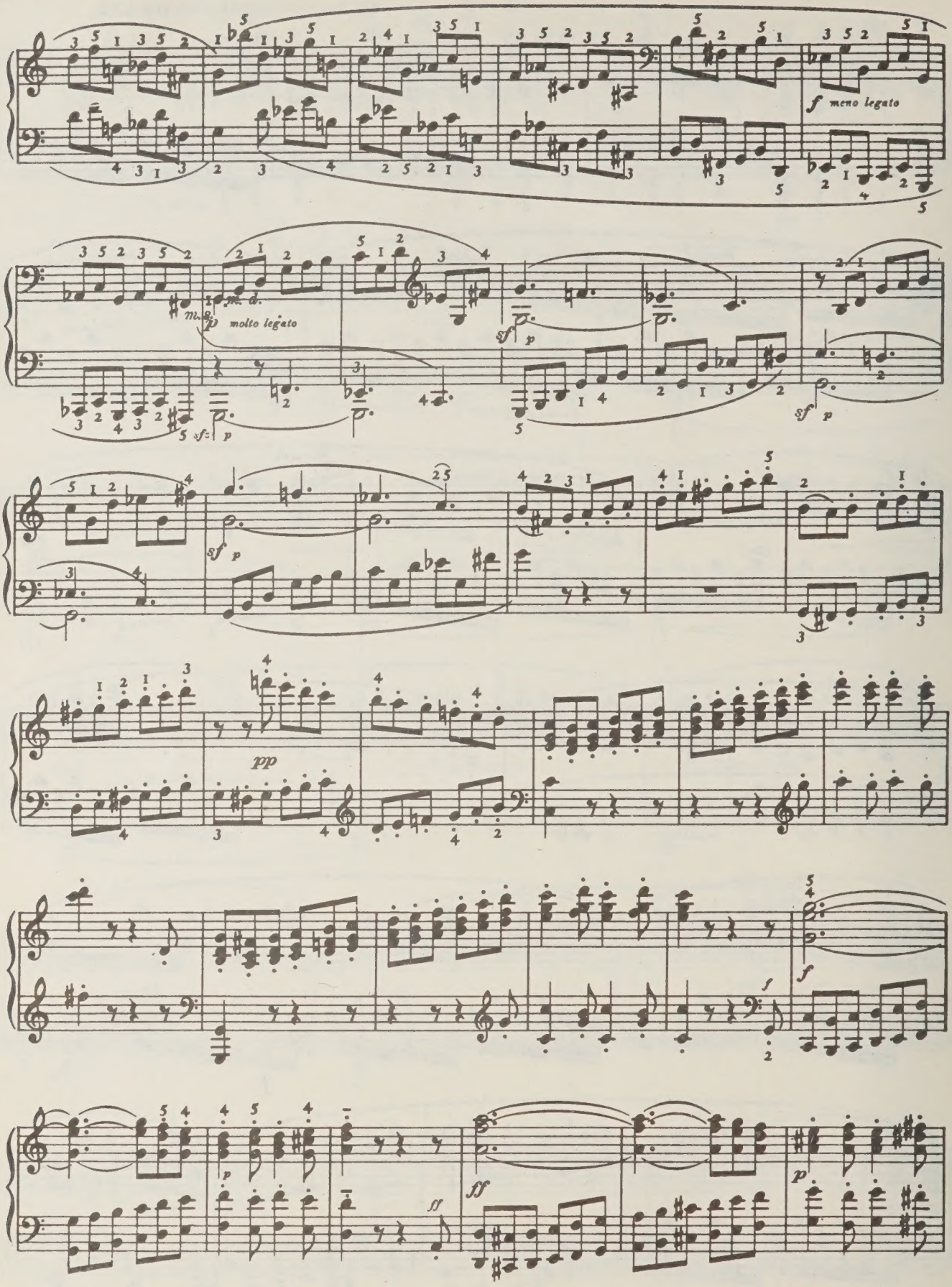
CODA.

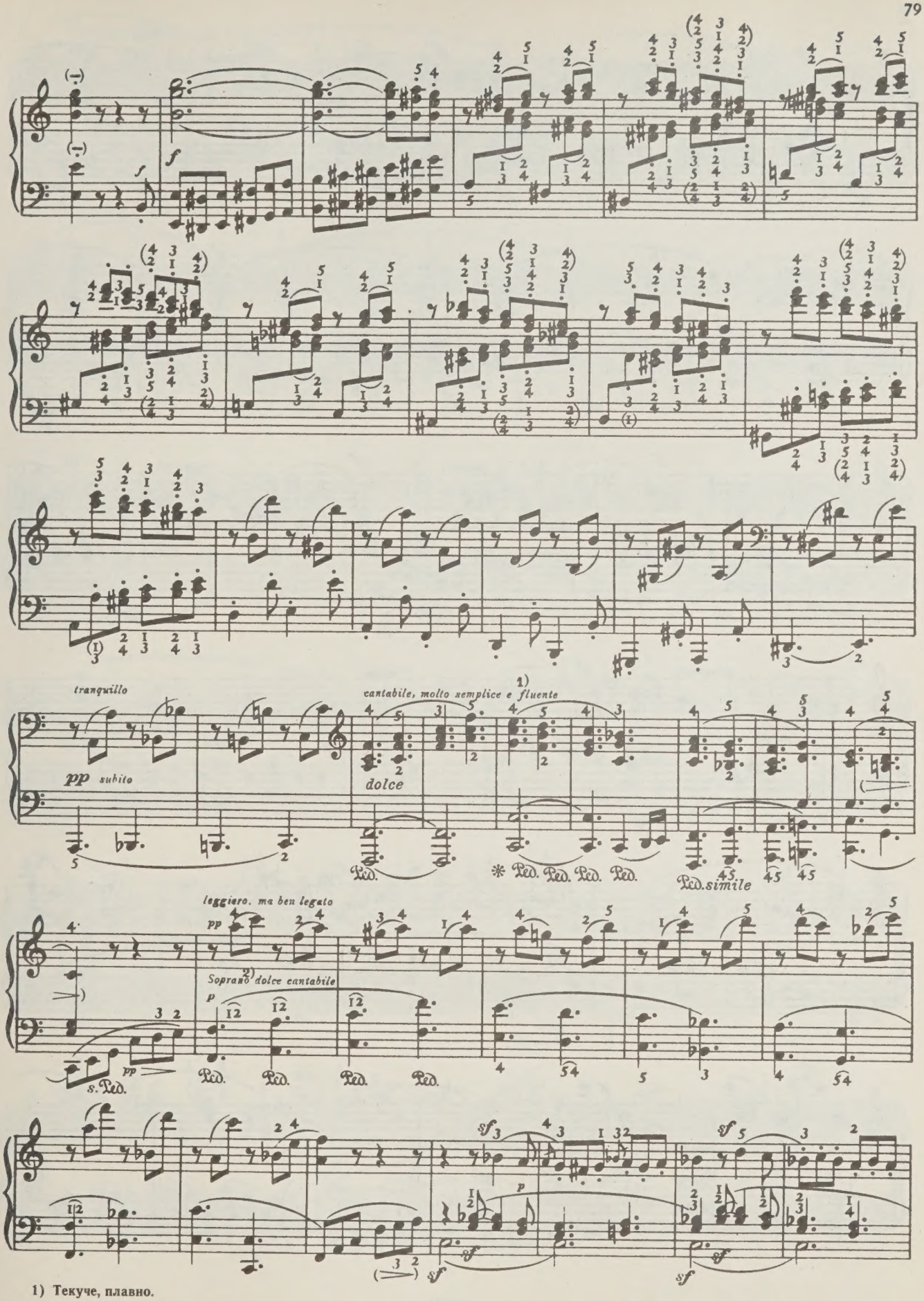


1) не ускорять.

1) и так далее.

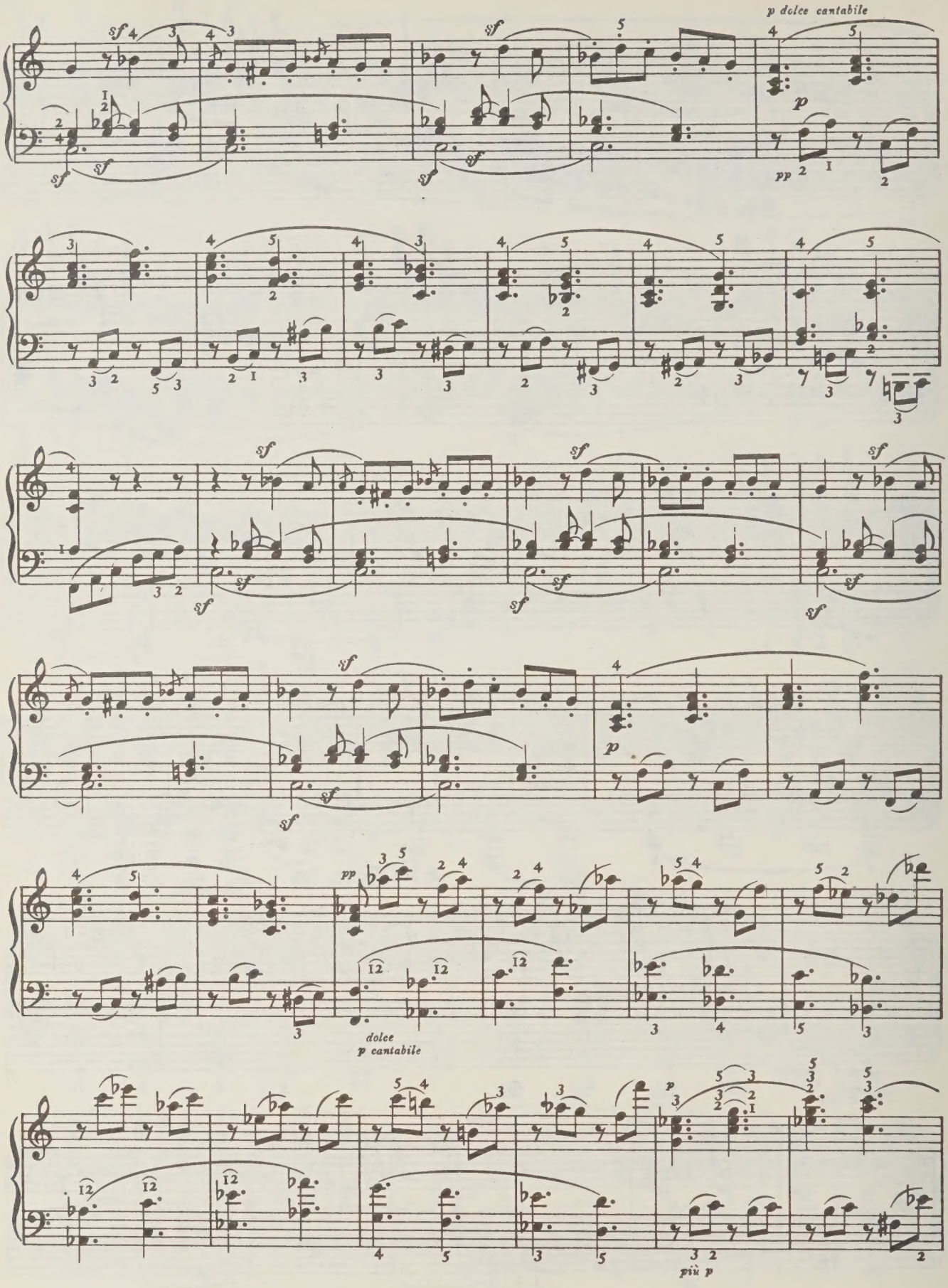


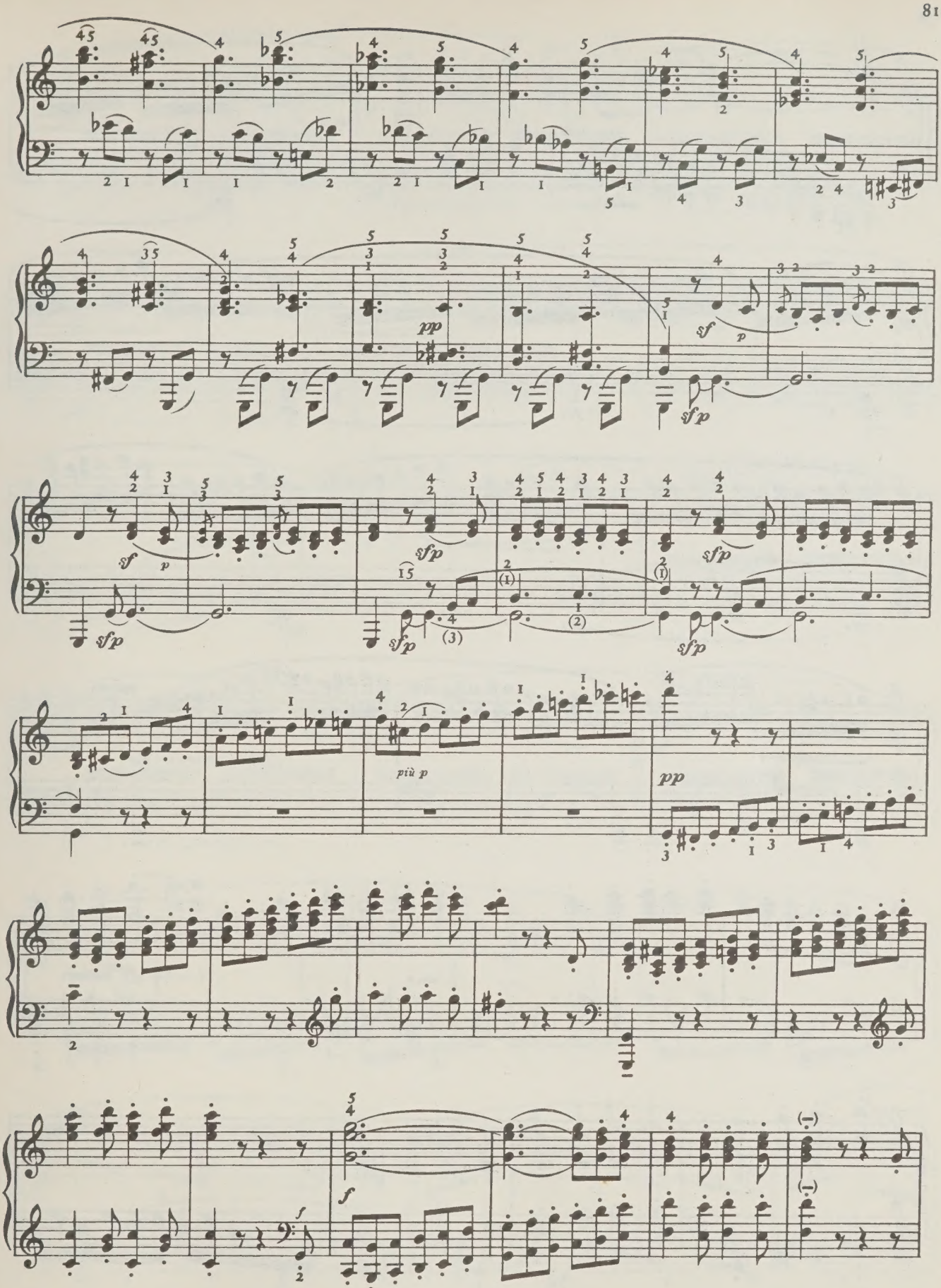
1) Любезно, приятно.

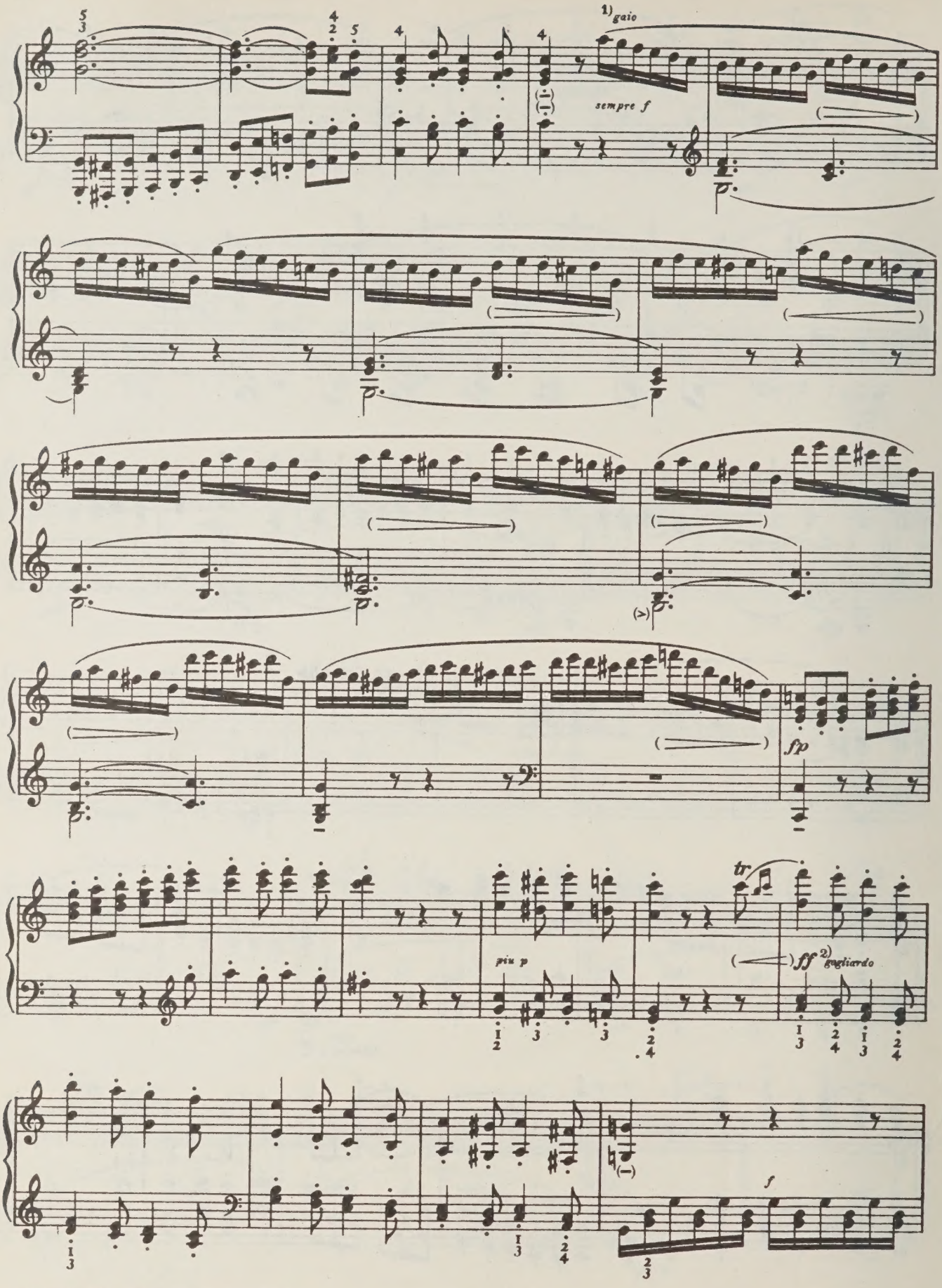

f meno legato
m. s. d.
p molto legato
sf p
sf p
sf p
pp
f
f
ff
p



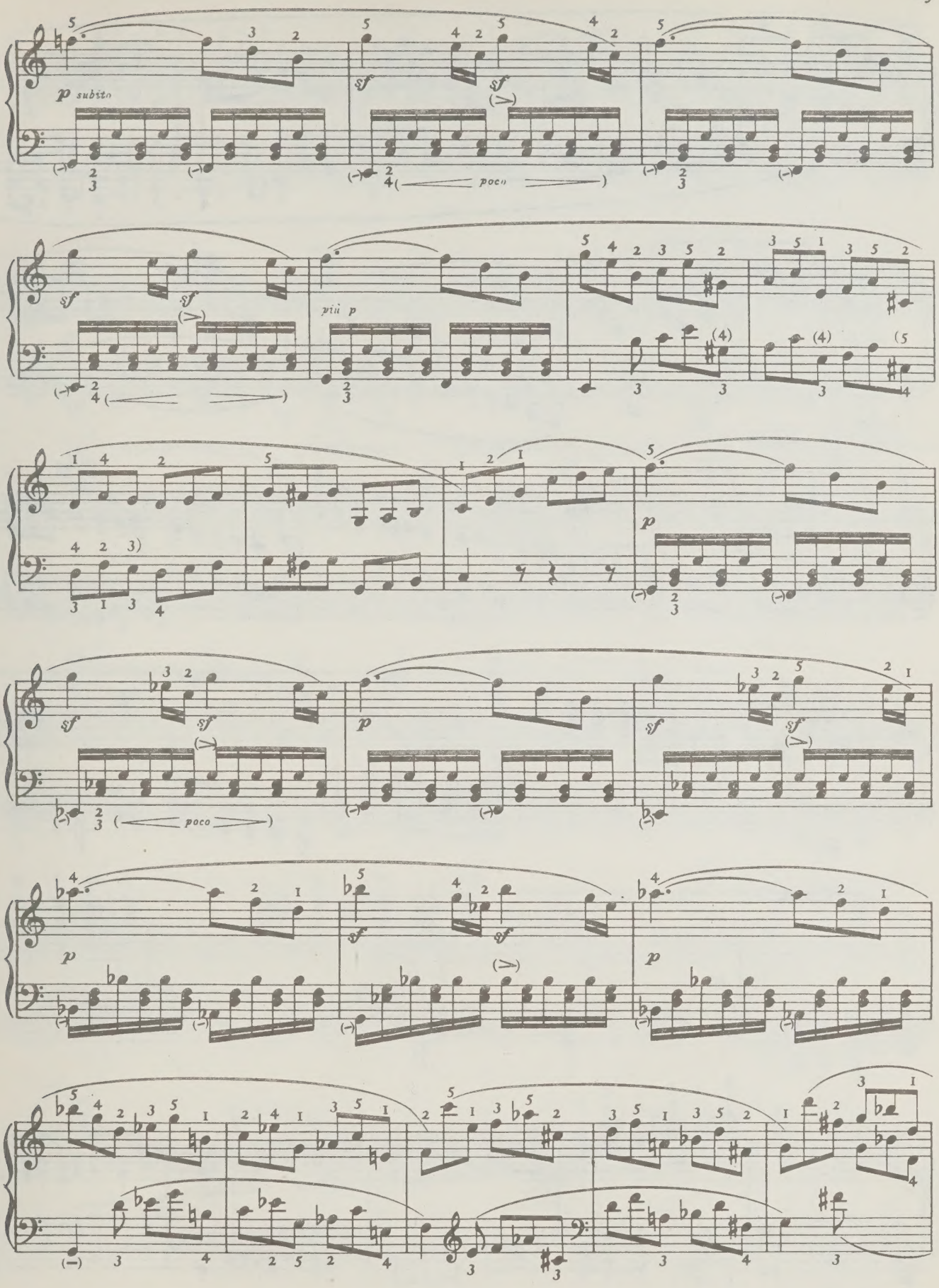
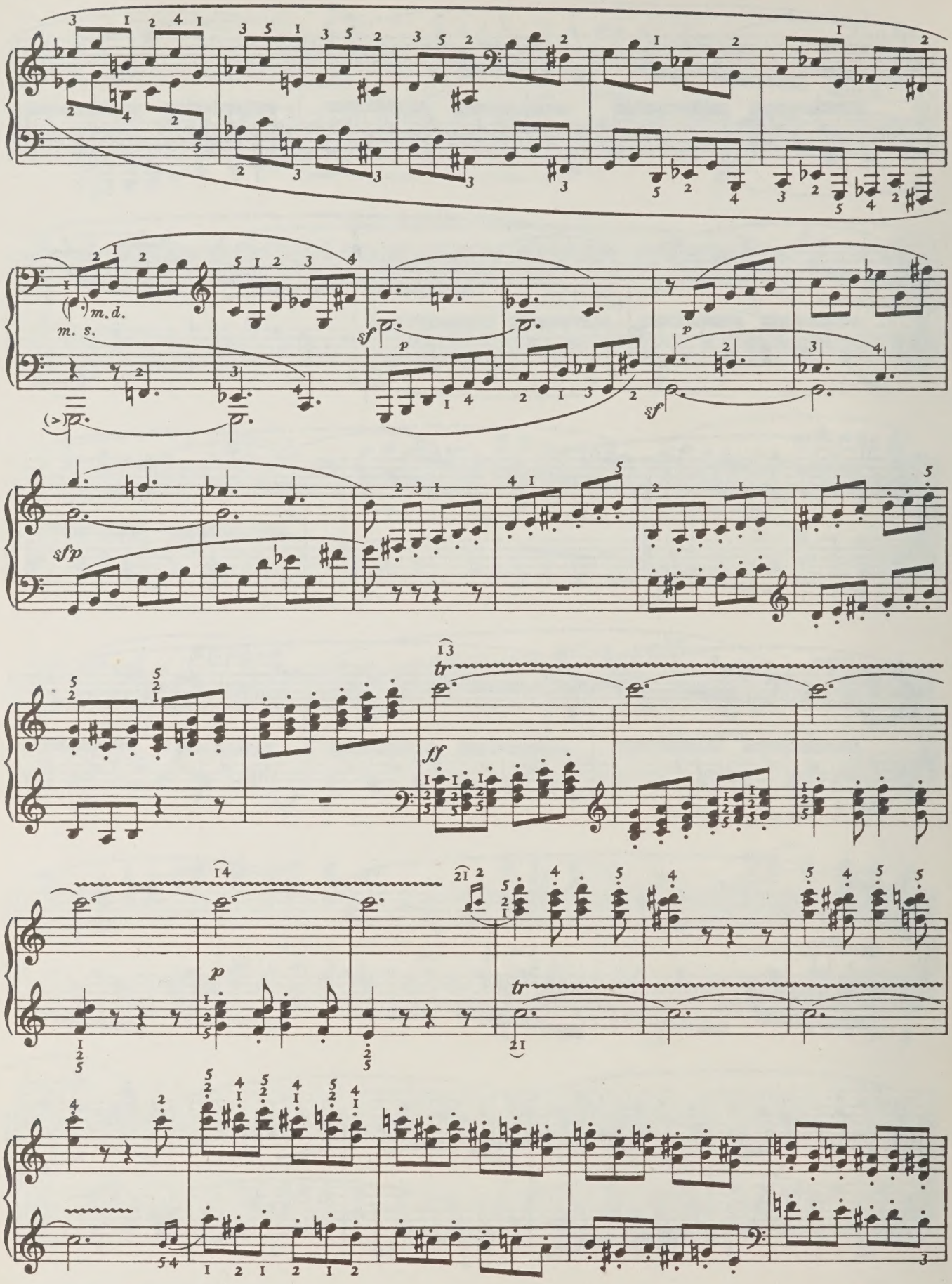
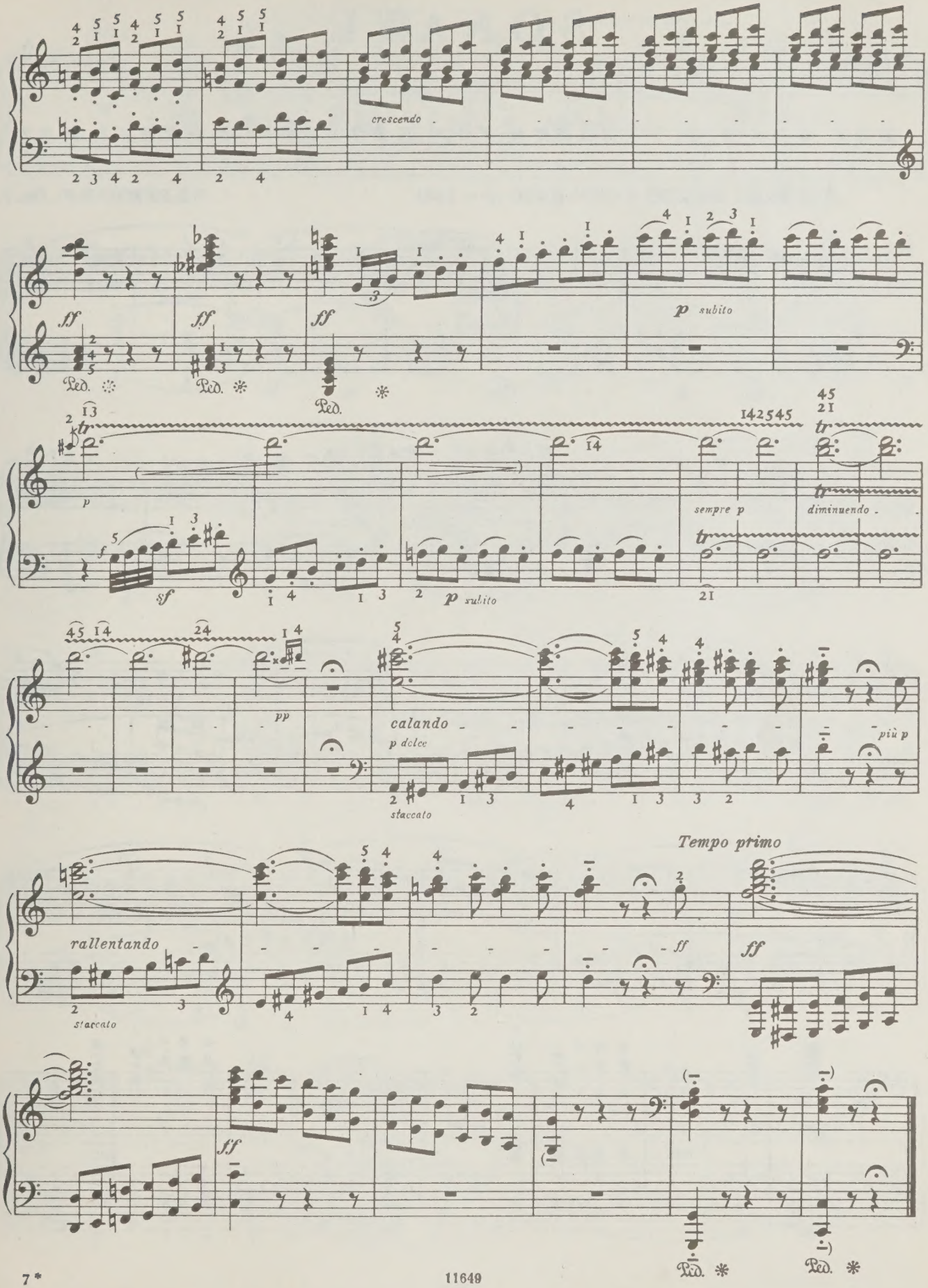
1) Текуче, плавно.
2) верхний голос.


p dolce cantabile
sf
p
pp
dolce
p cantabile
più p


pp
sf p
sfp
più p
pp
f



1) весело. 2) сильно и энергично.

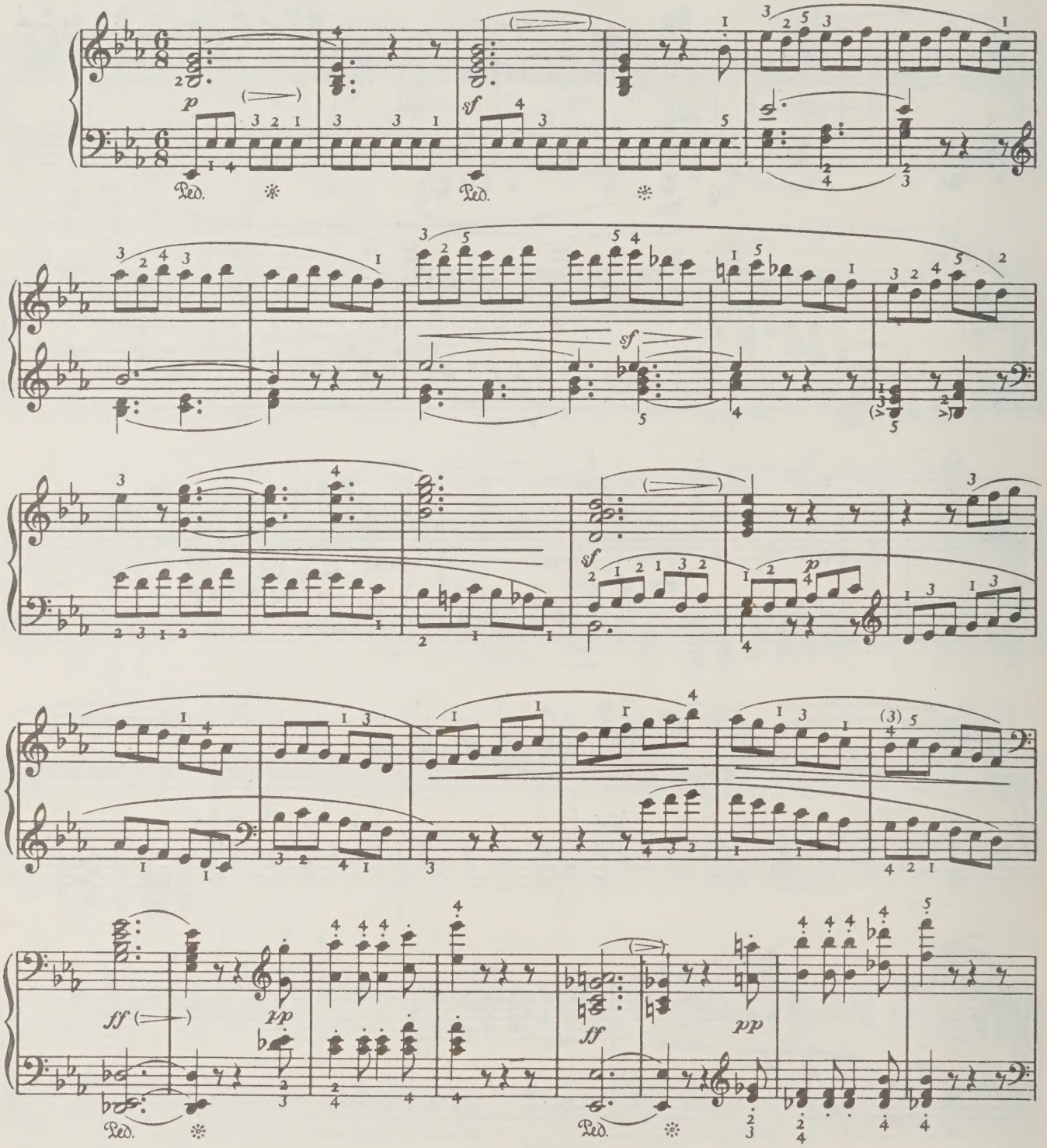

p subito
sf
sf
poco
sf
sf
più p
sf
sf
poco
p
sf
p
sf
sf
p
p

m. d.
m. s.
sf
p
sf
sfp
13
tr
ff
14
p
21
tr

crescendo
ff
Ped.
p subito
tr
sempre p
diminuendo
sf
p subito
pp
calando
p dolce
staccato
più p
rallentando
staccato
Tempo primo
ff

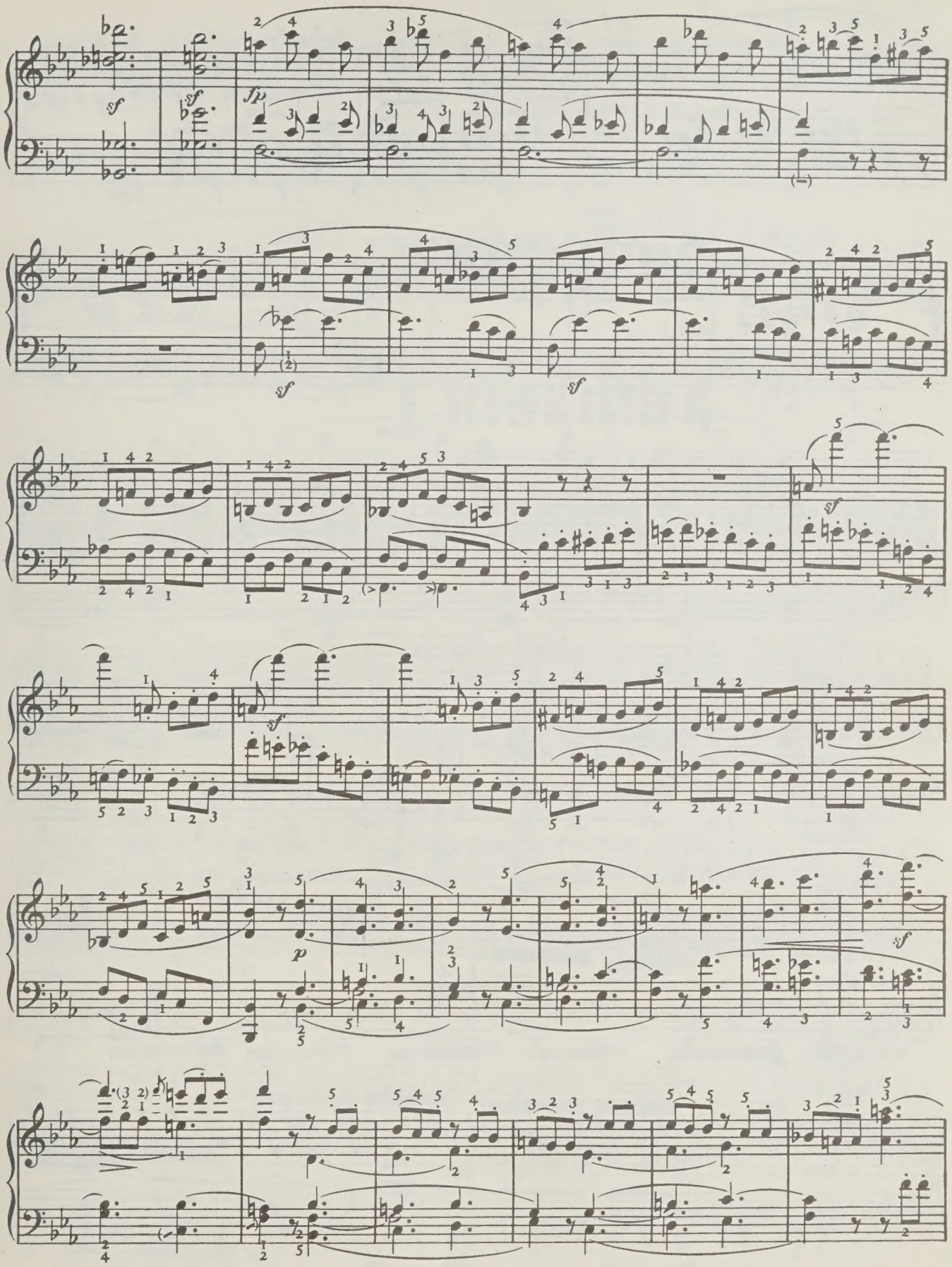
SONATE

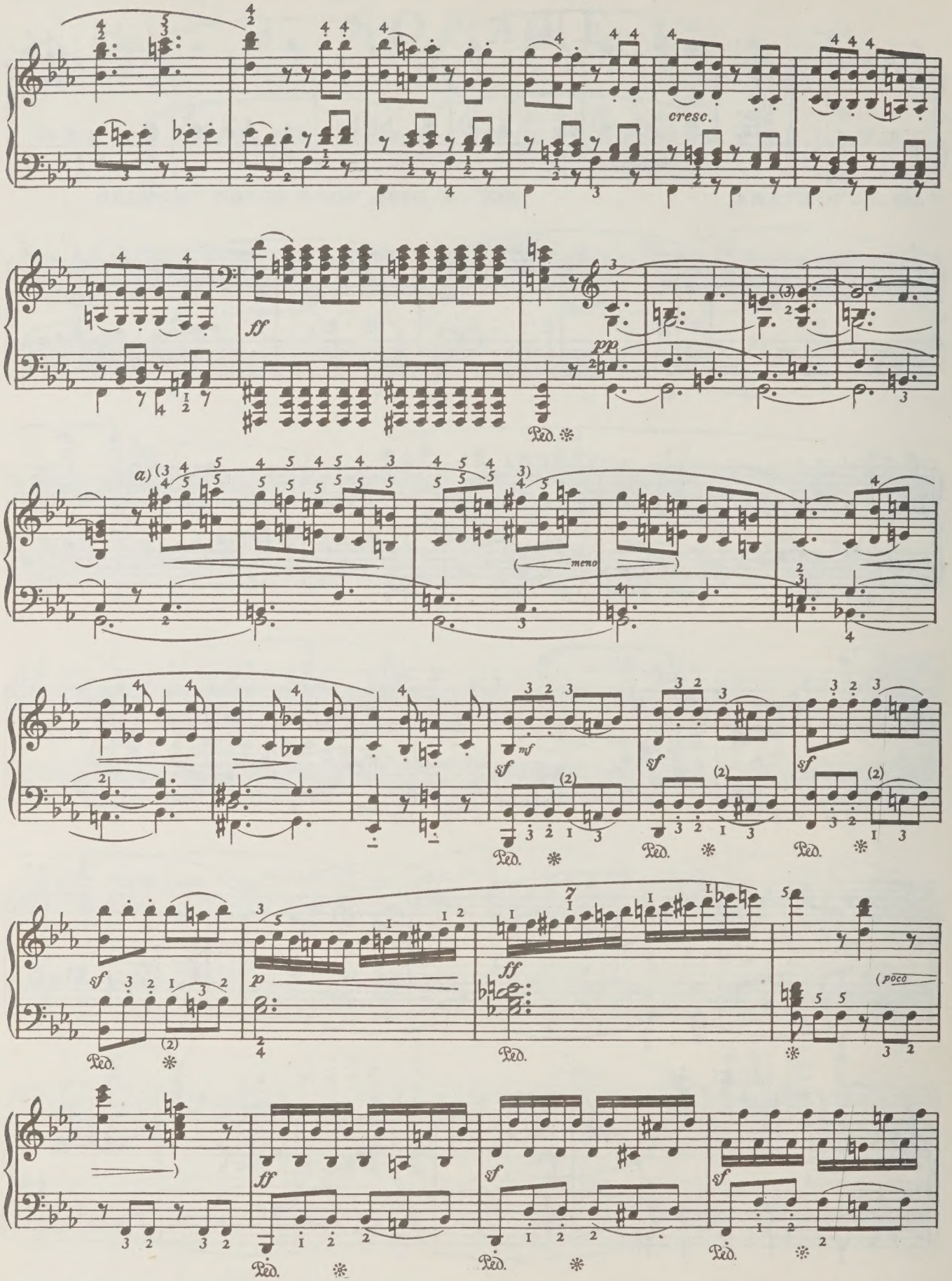
No. 4

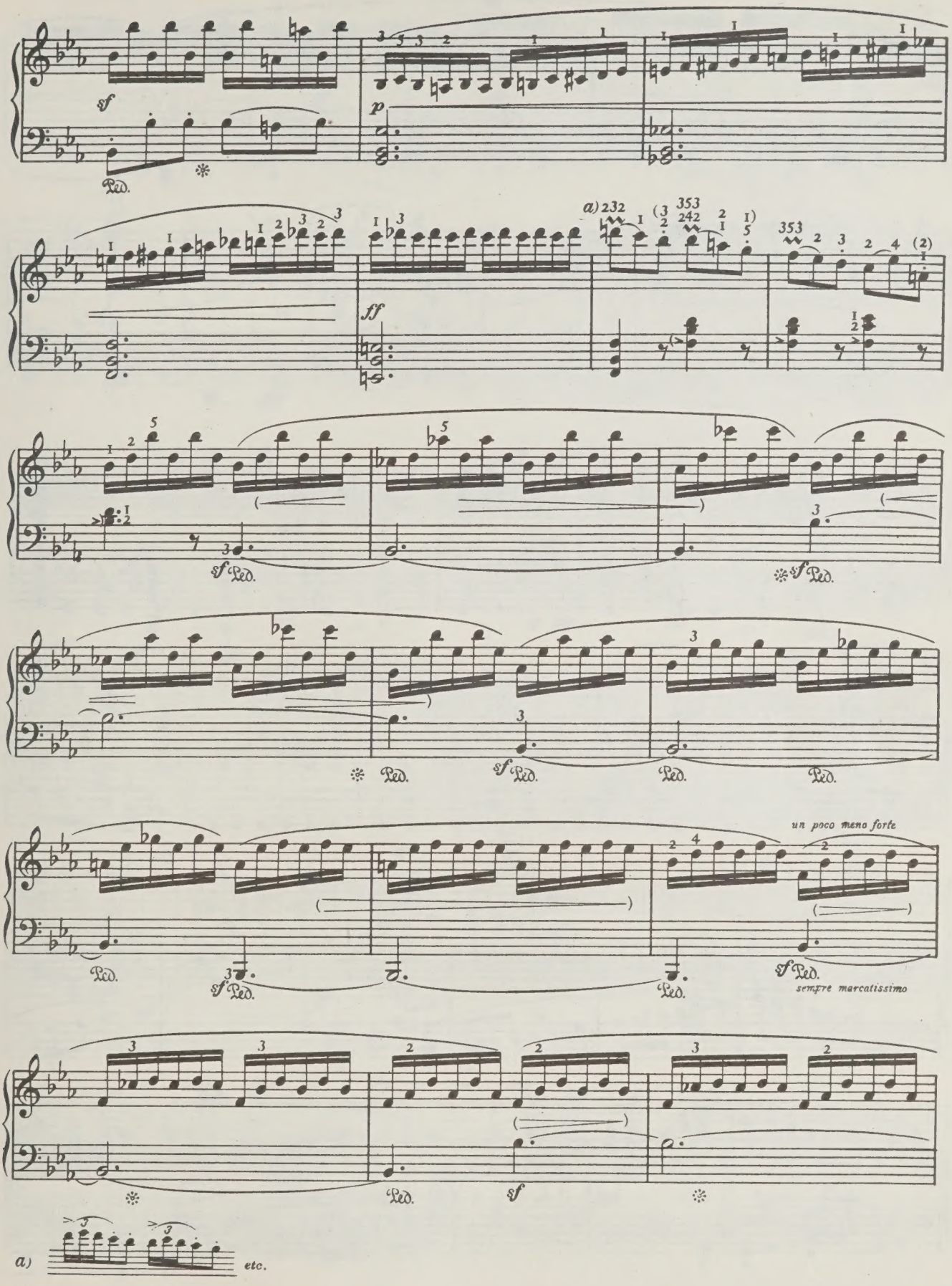
DER GRÄFIN BABETTE VON KEGLEVICS GEWIDMET

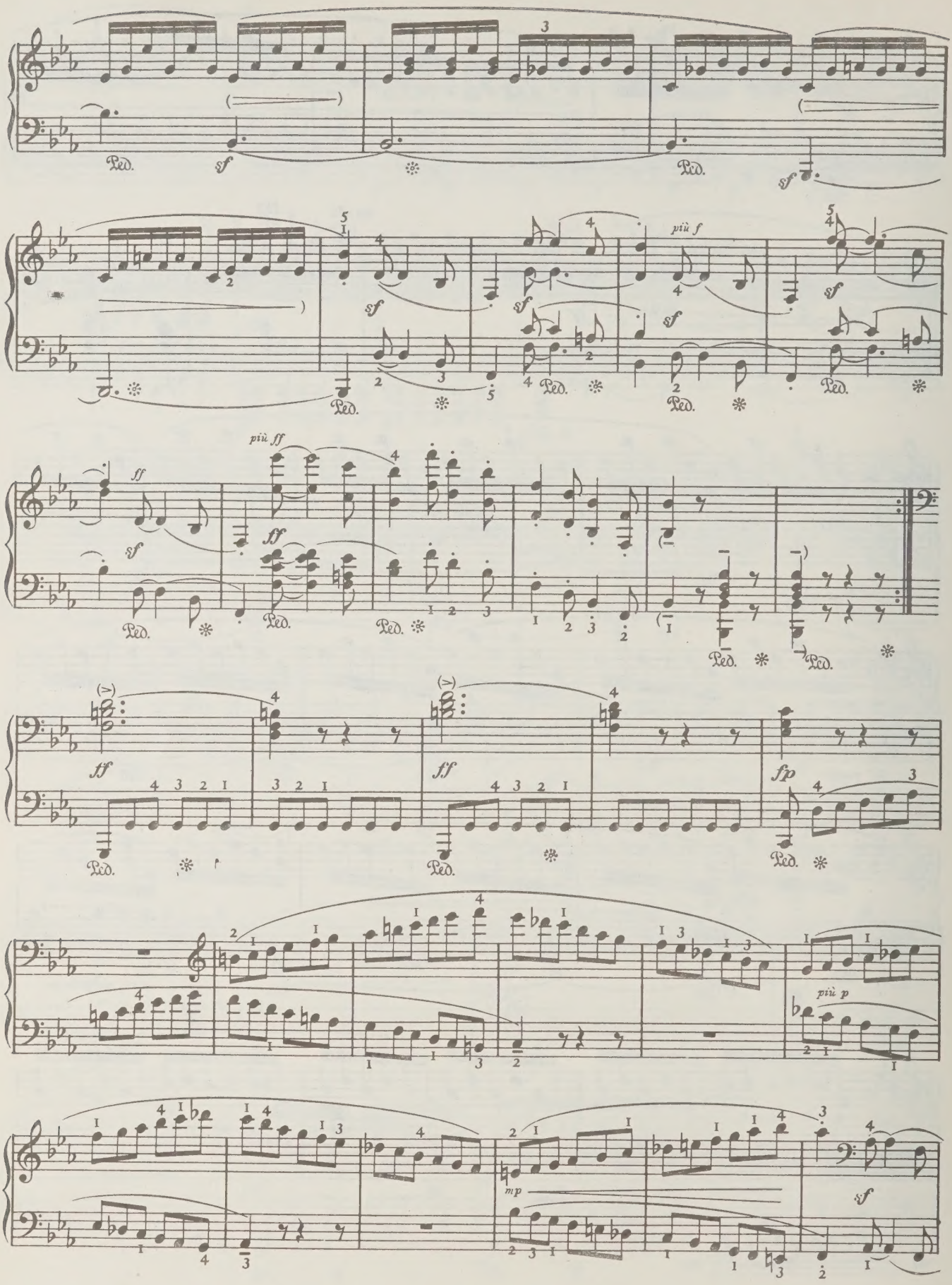
ALLEGRO MOLTO E CON BRIO (♩. = 132) ***BEETHOVEN, Op. 7***

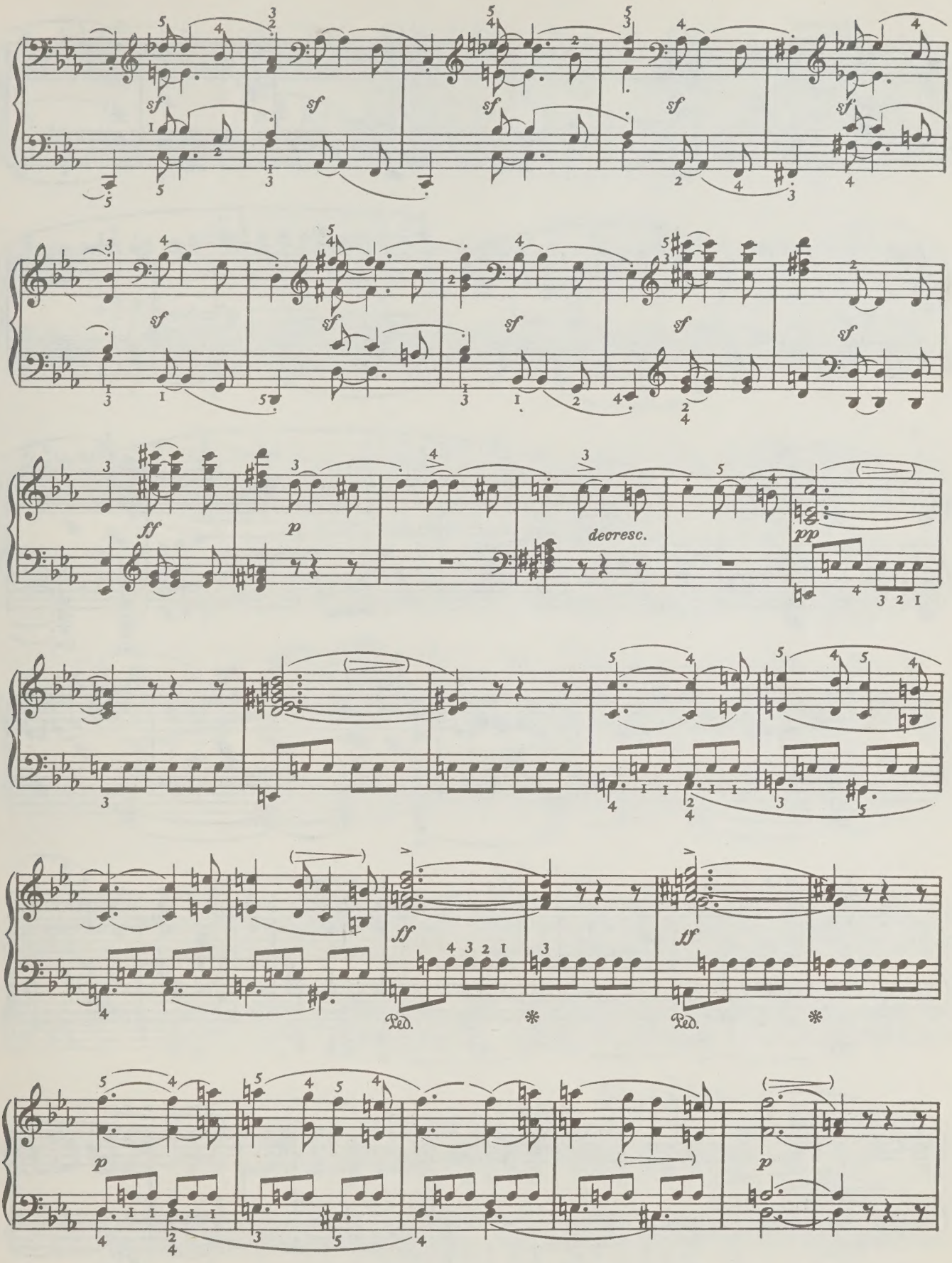


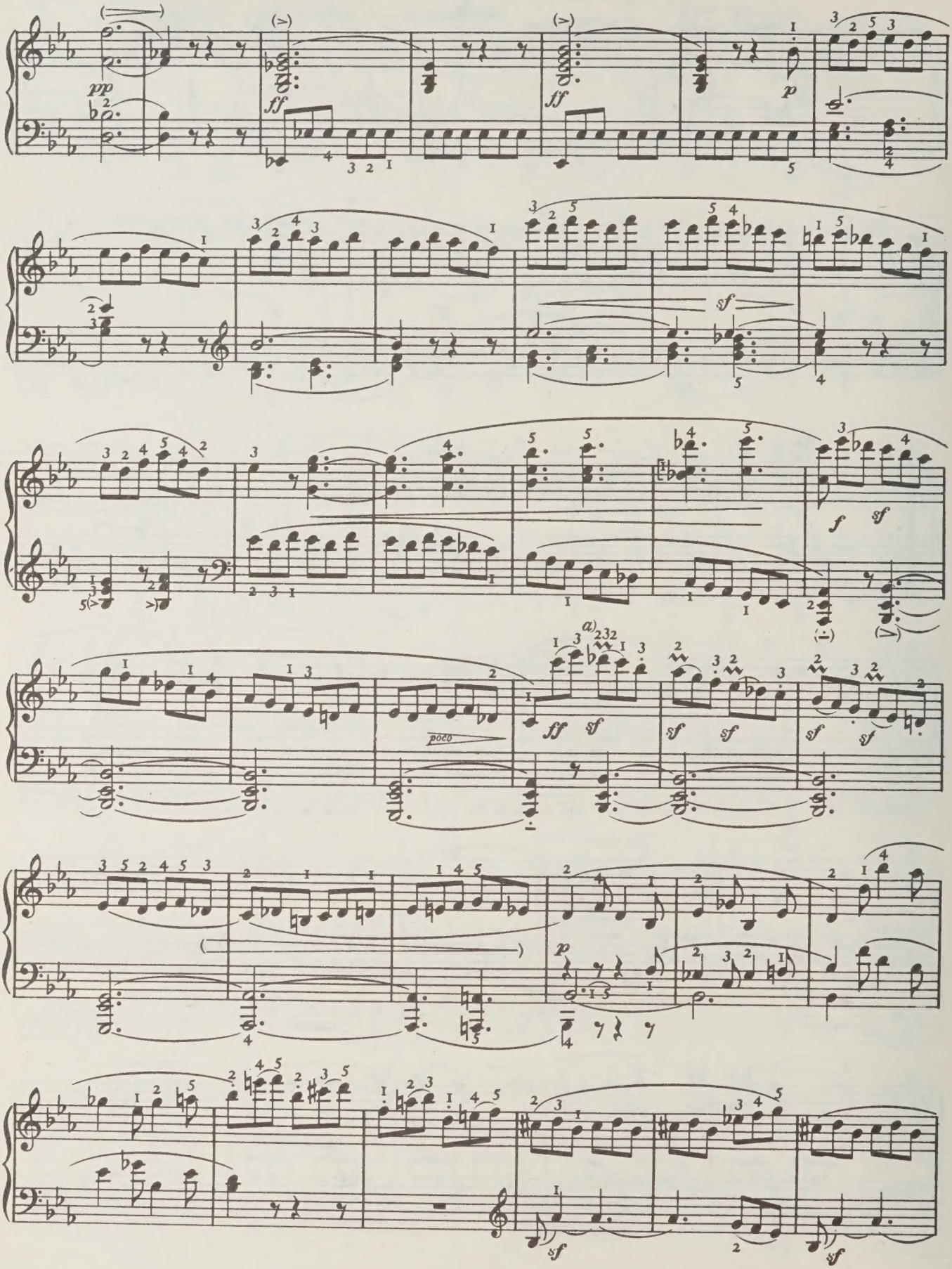




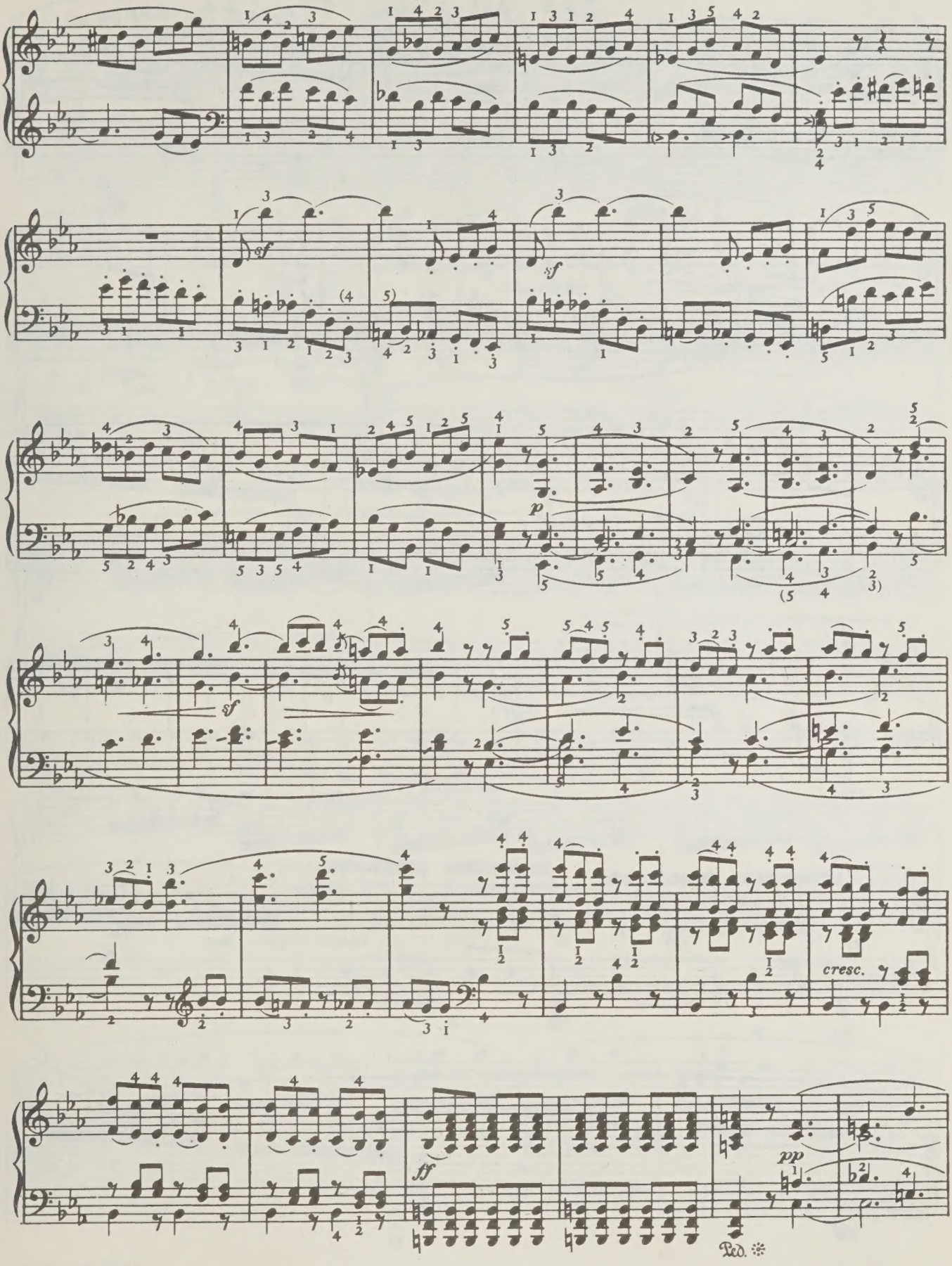
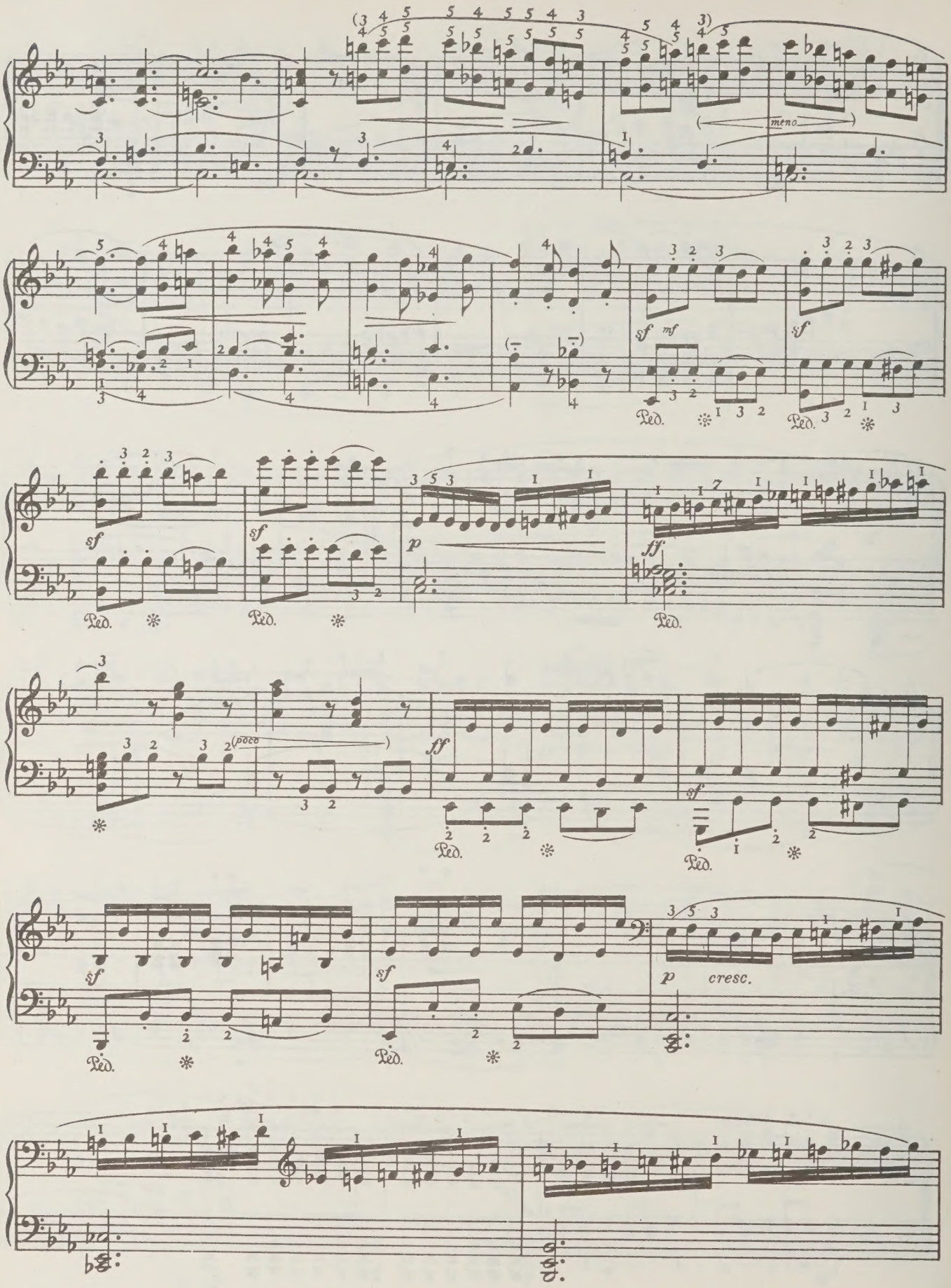
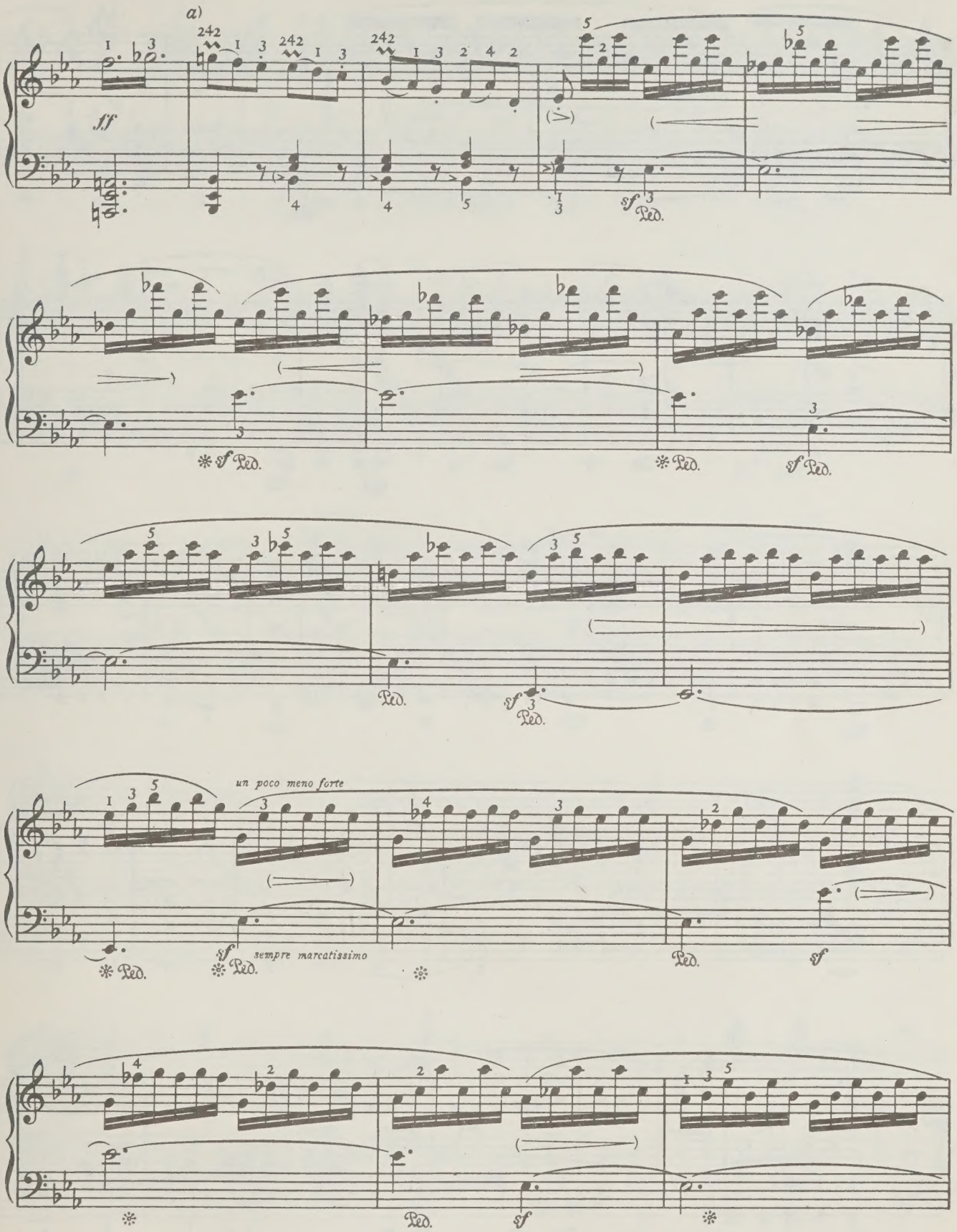
а) Другая аппликатура: 3 4 5 / 5 4 5 4 5 4 / 5 4 5 3 и т. д.

sf
Ped.
p
a) 232
353
242
ff
sf Ped.
un poco meno forte
sempre marcatissimo
a)
etc.

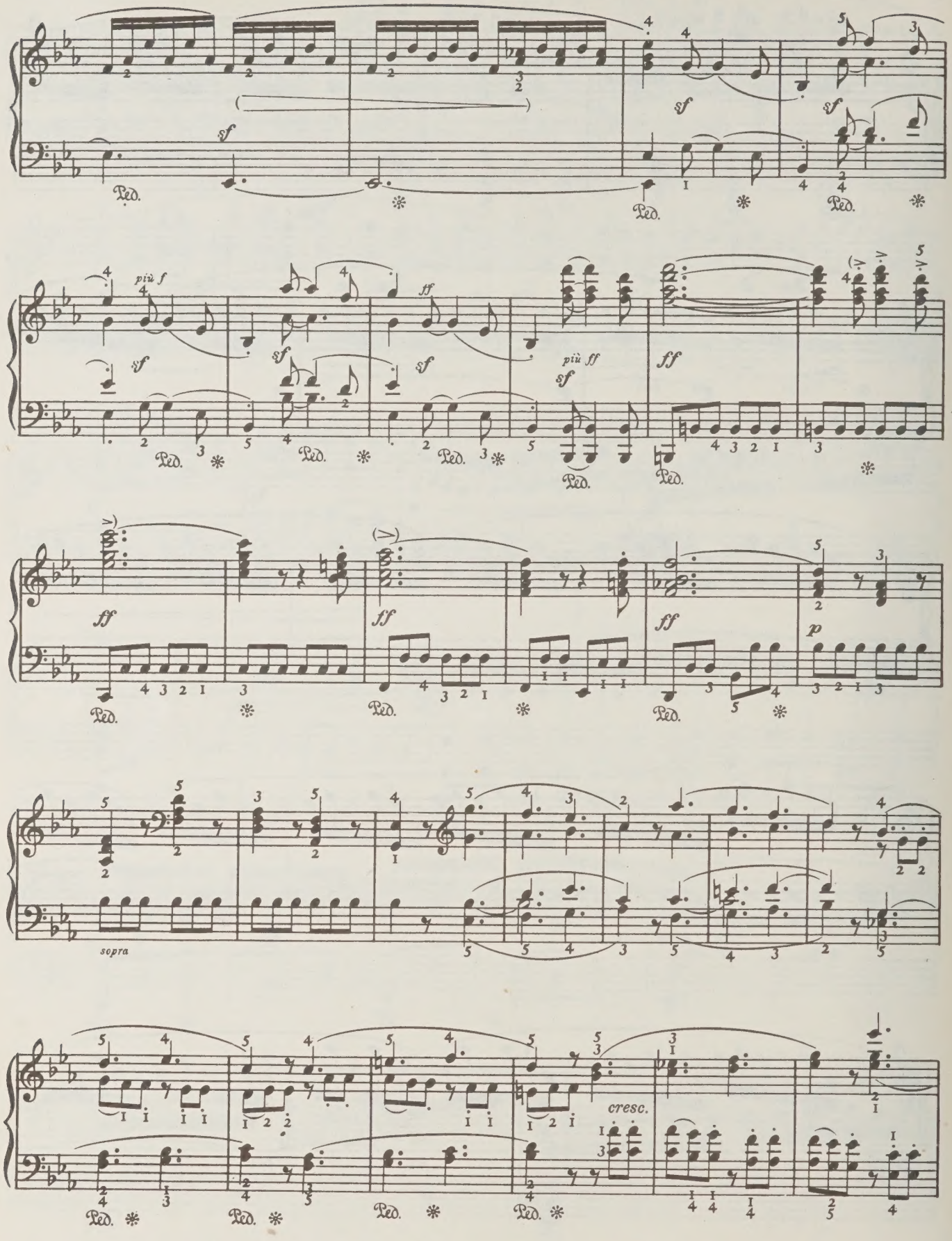

Ped.
sf
più f
più ff
ff
fp
più p
mp

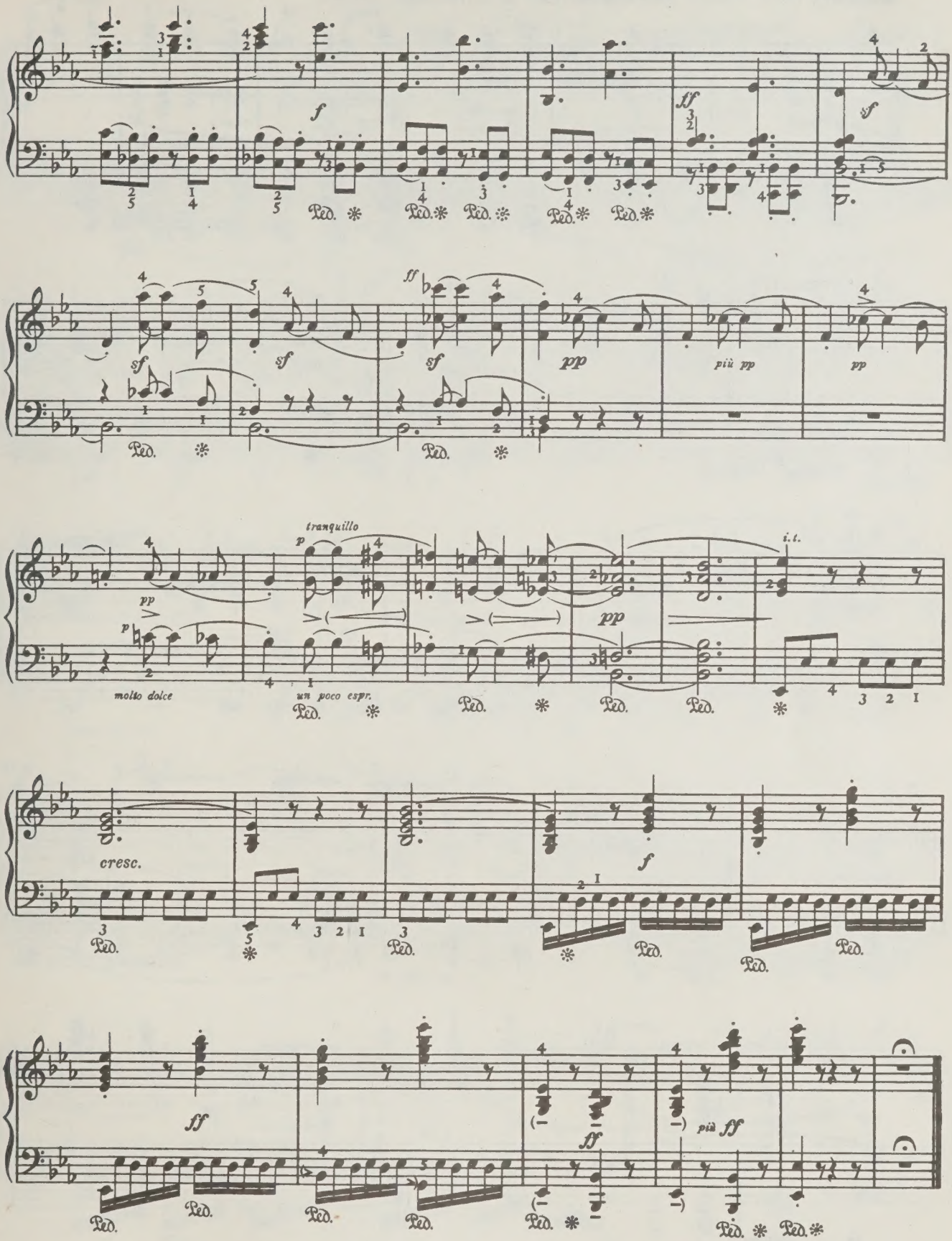

sf
ff
p
decresc.
pp
Ped.
*

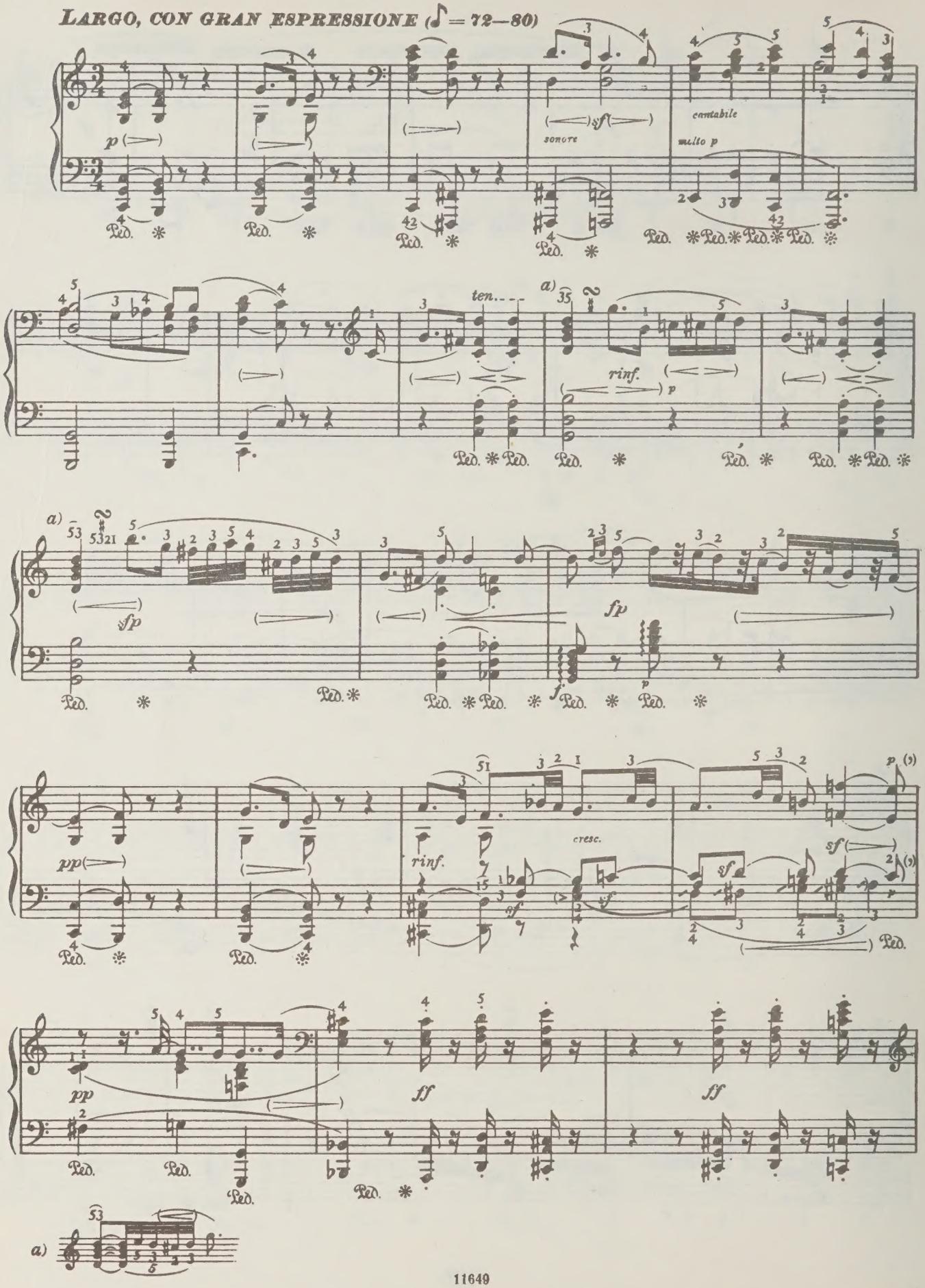
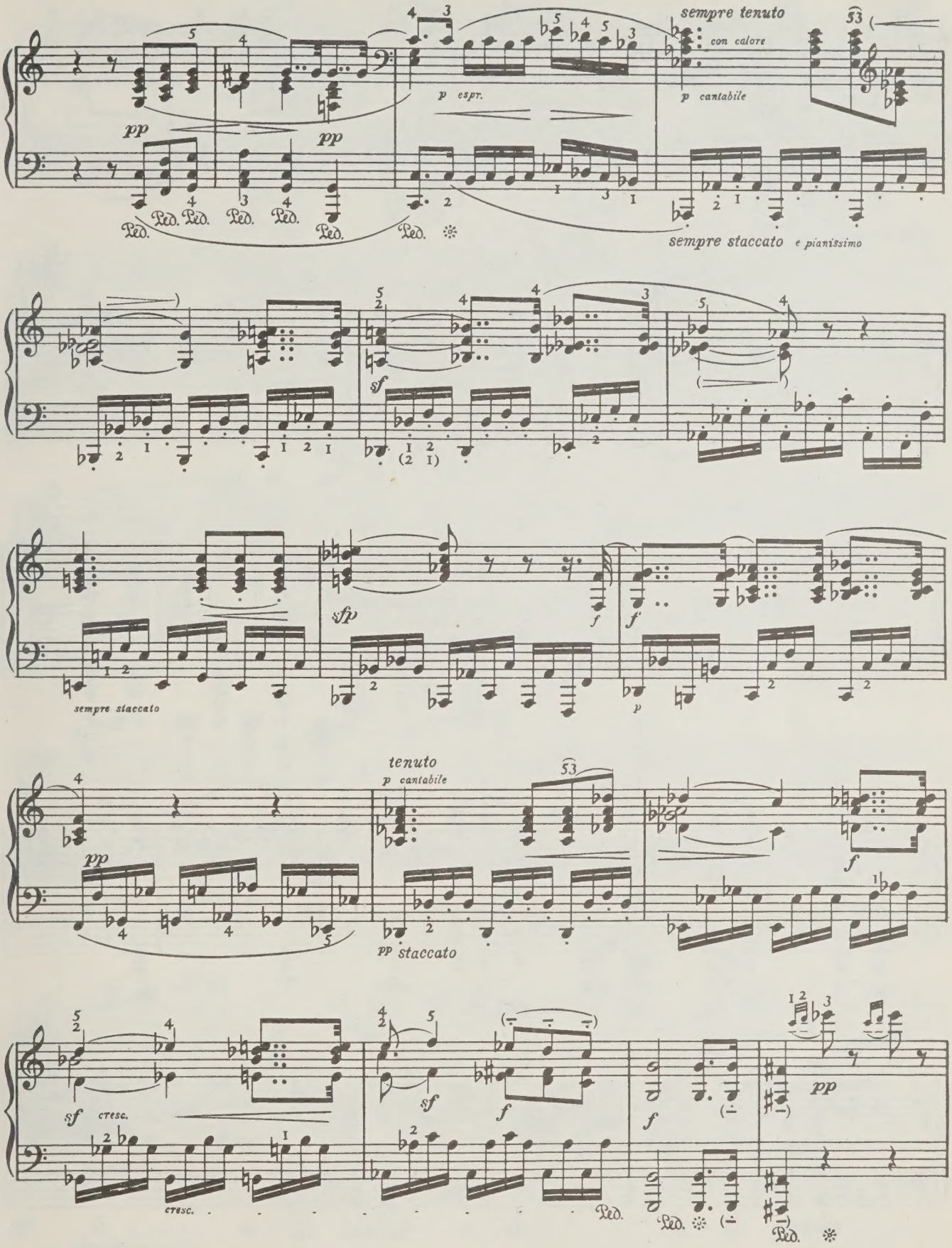


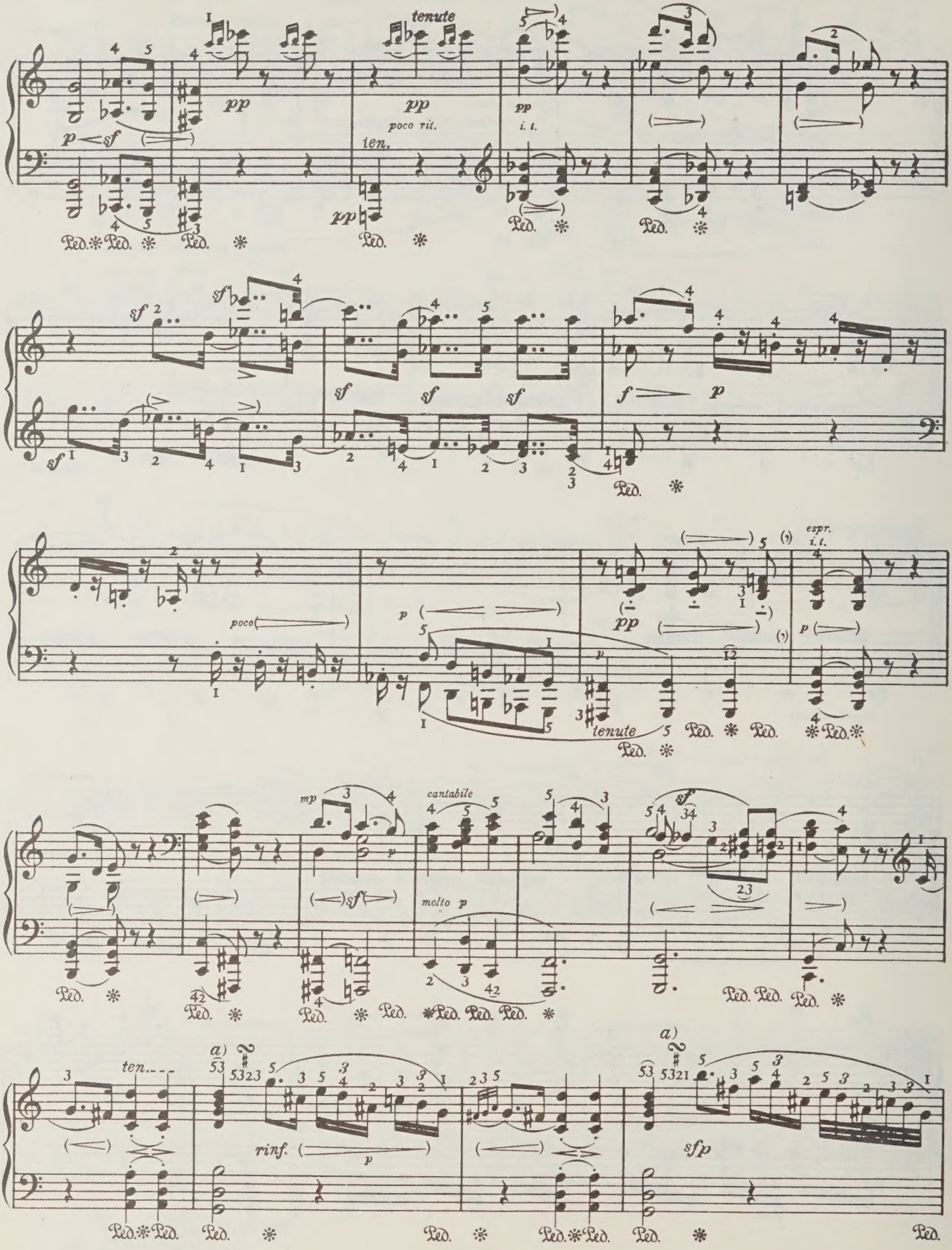
а) См. стр. 89 а).


sf
sf
p
sf
cresc.
ff
pp
Ped.

meno
sf
mf
sf
Ped.
sf
sf
p
ff
Ped.
(poco
ff
sf
Ped.
sf
sf
p cresc.
Ped.

a) См. стр. 89 a).

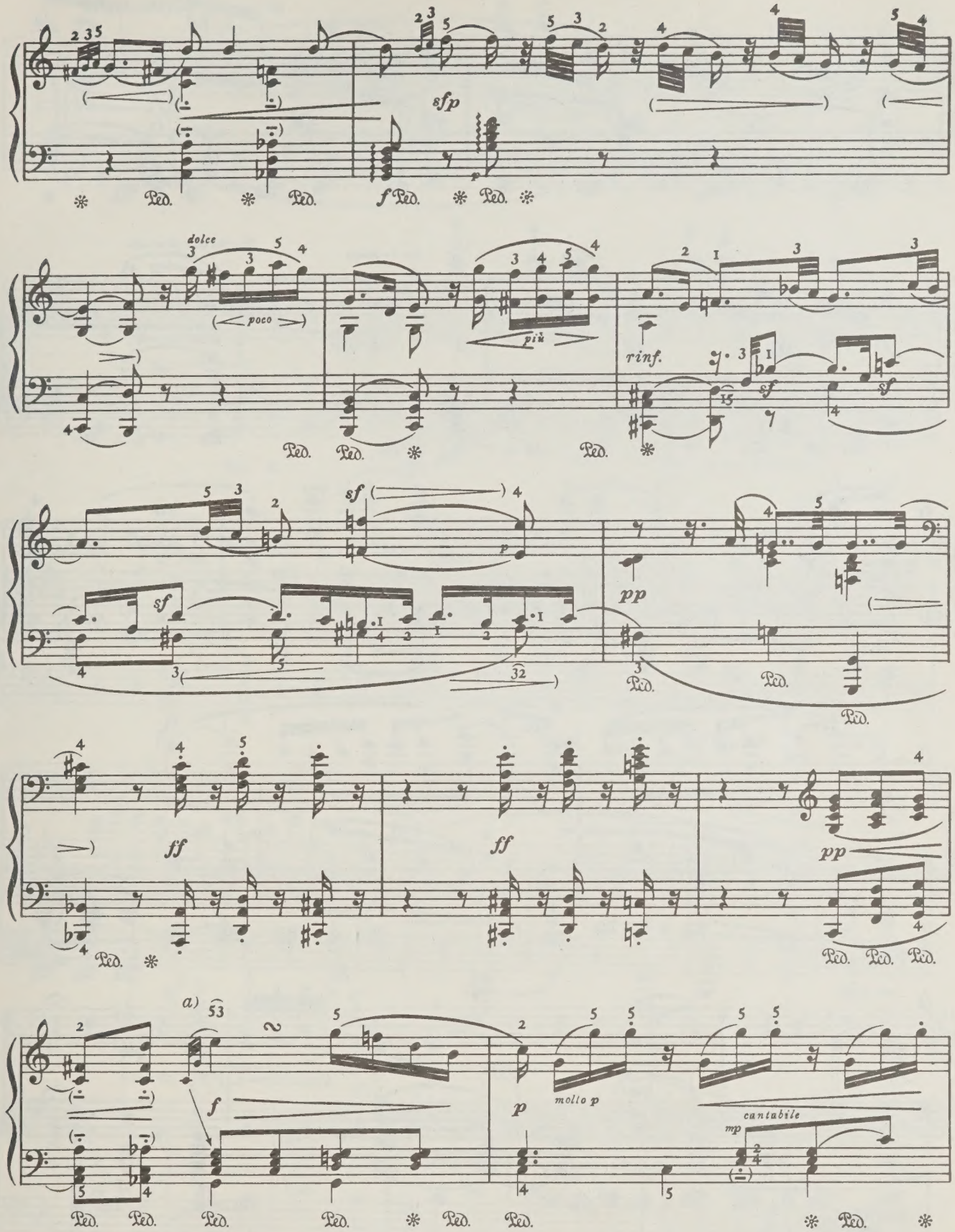

più f
più ff
cresc.
sopra


f
ff
sf
sf
sf
sf
pp
più pp
pp
tranquillo
p
pp
molto dolce
un poco espr.
pp
t.t.
cresc.
f
ff
più ff
Ped.

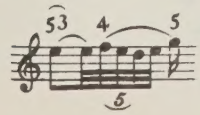
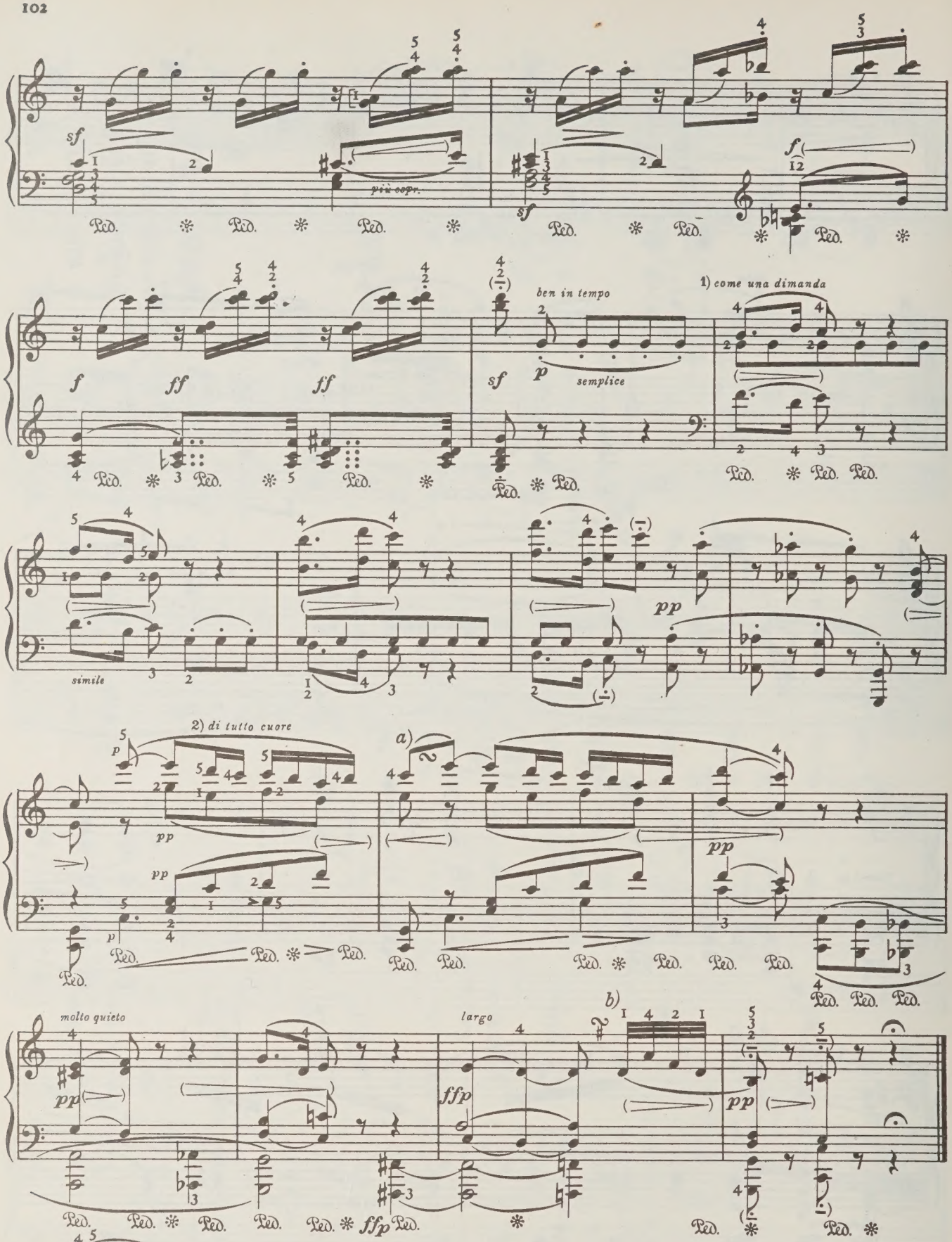

LARGO, CON GRAN ESPRESSIONE (♪ = 72—80)
p
sonore
sf
cantabile
molto p
ten.
a)
rinf.
fp
pp
cresc.
ff
Ped.

sempre tenuto
con calore
p cantabile
p espr.
pp
pp
sempre staccato e pianissimo
sf
sempre staccato
sfp
f
f
p
tenuto
p cantabile
pp staccato
f
sf cresc.
cresc.
sf
f
f
pp
Ped.


tenute
pp
poco rit.
ten.
i. t.
sf
f
p
espr.
i. t.
poco
tenute
mp
cantabile
molto p
ten.
a)
rinf.
sfp
Ped.

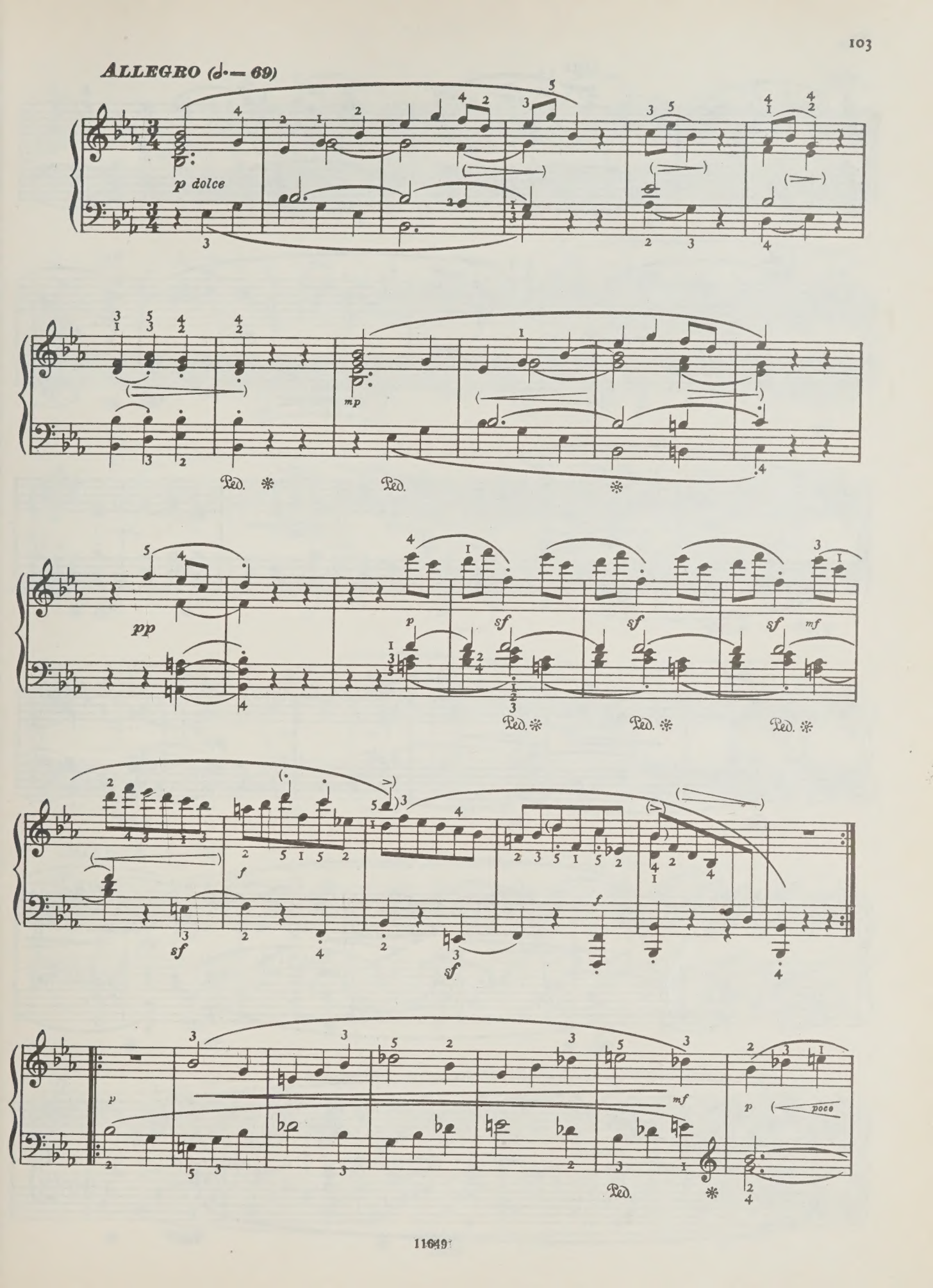
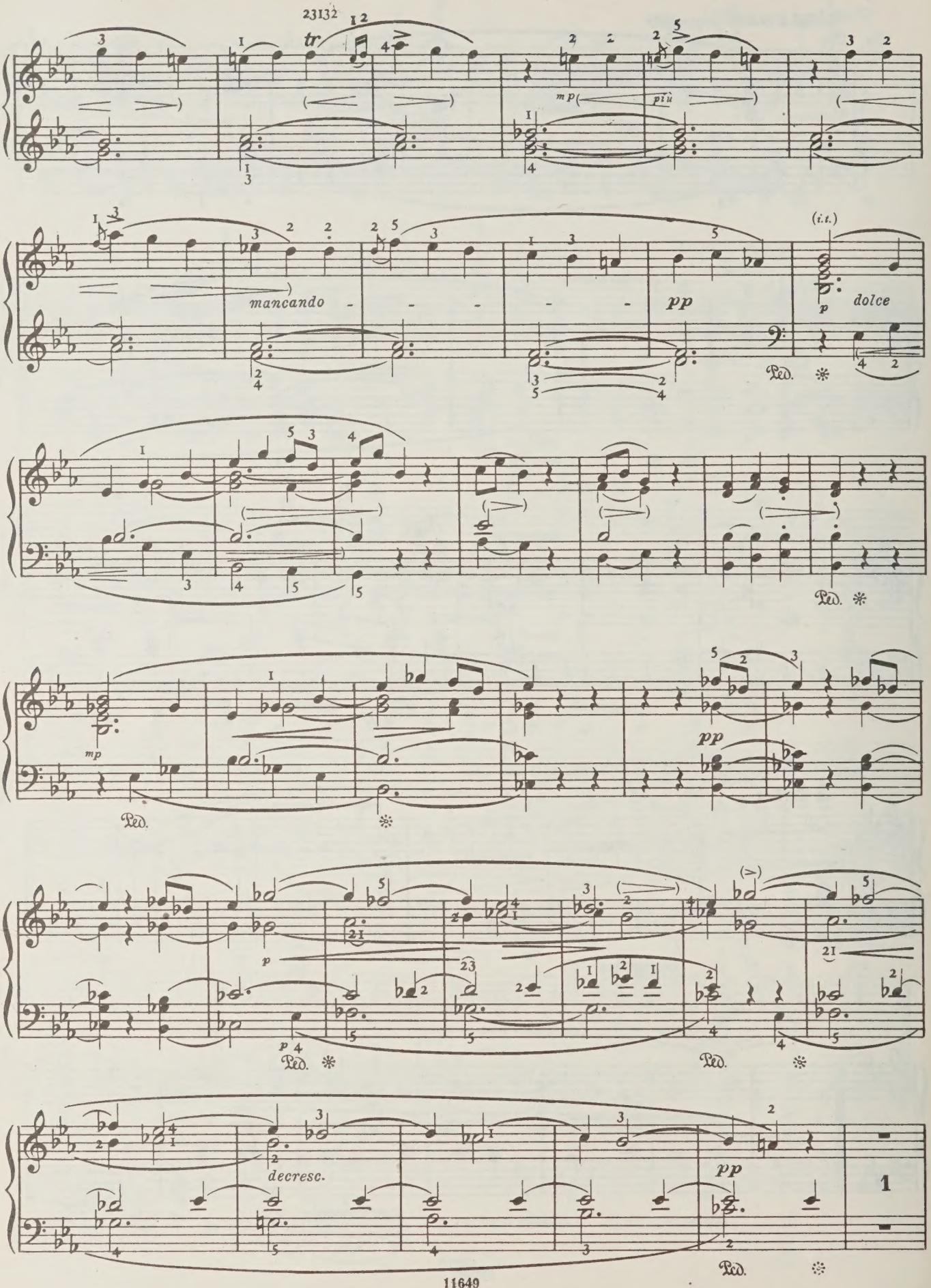
a) См. стр. 98 а).

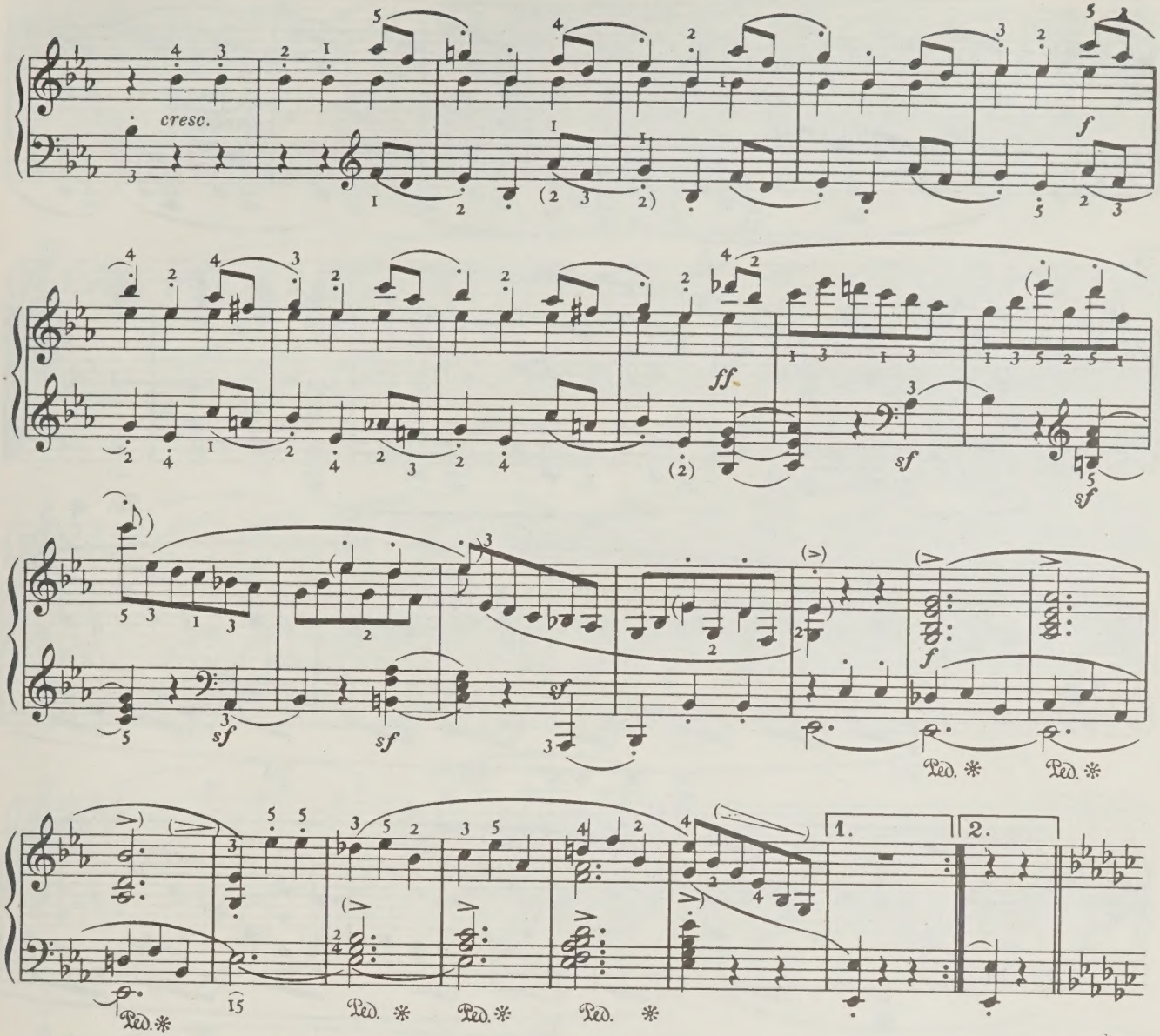

sfp
dolce
poco
più
rinf.
sf
pp
ff
ff
pp
a)
f
p
molto p
cantabile
mp
Ped.

a)

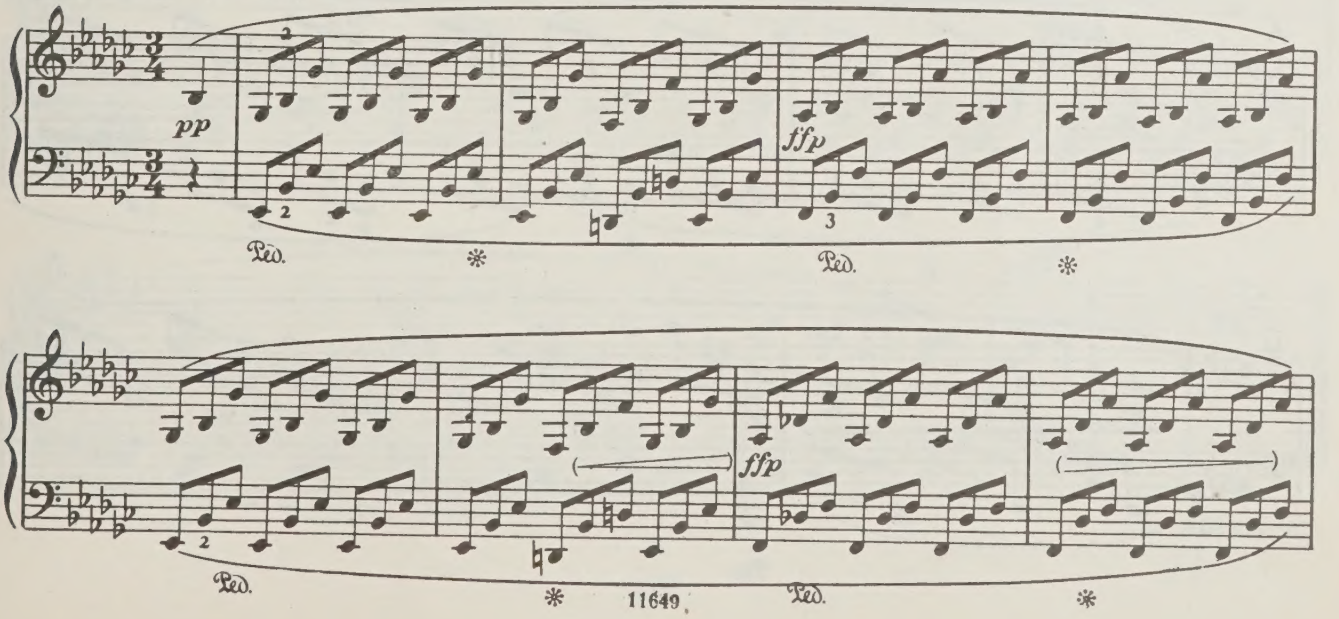


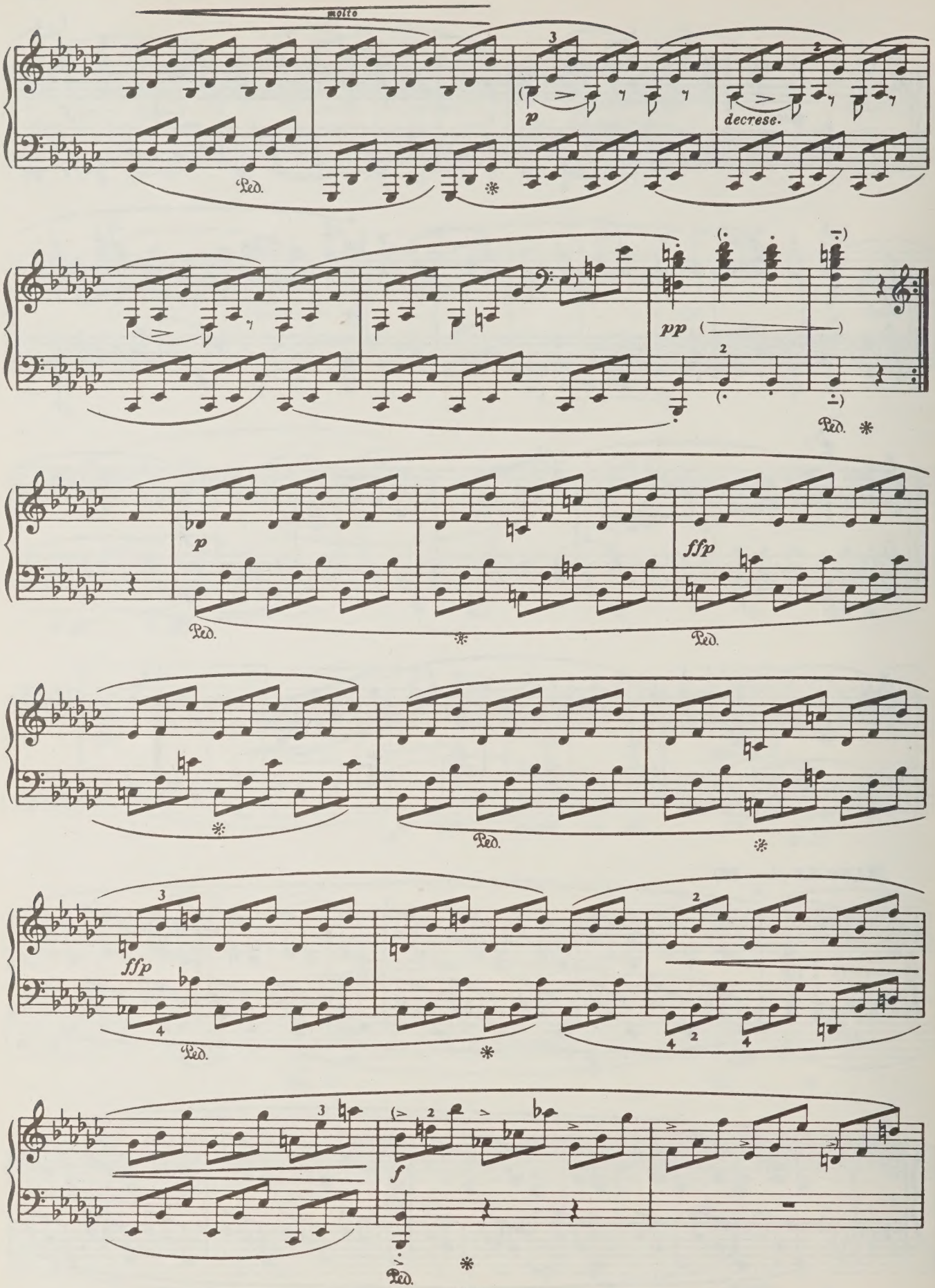
1) как бы вопрошая. 2) от всего сердца.

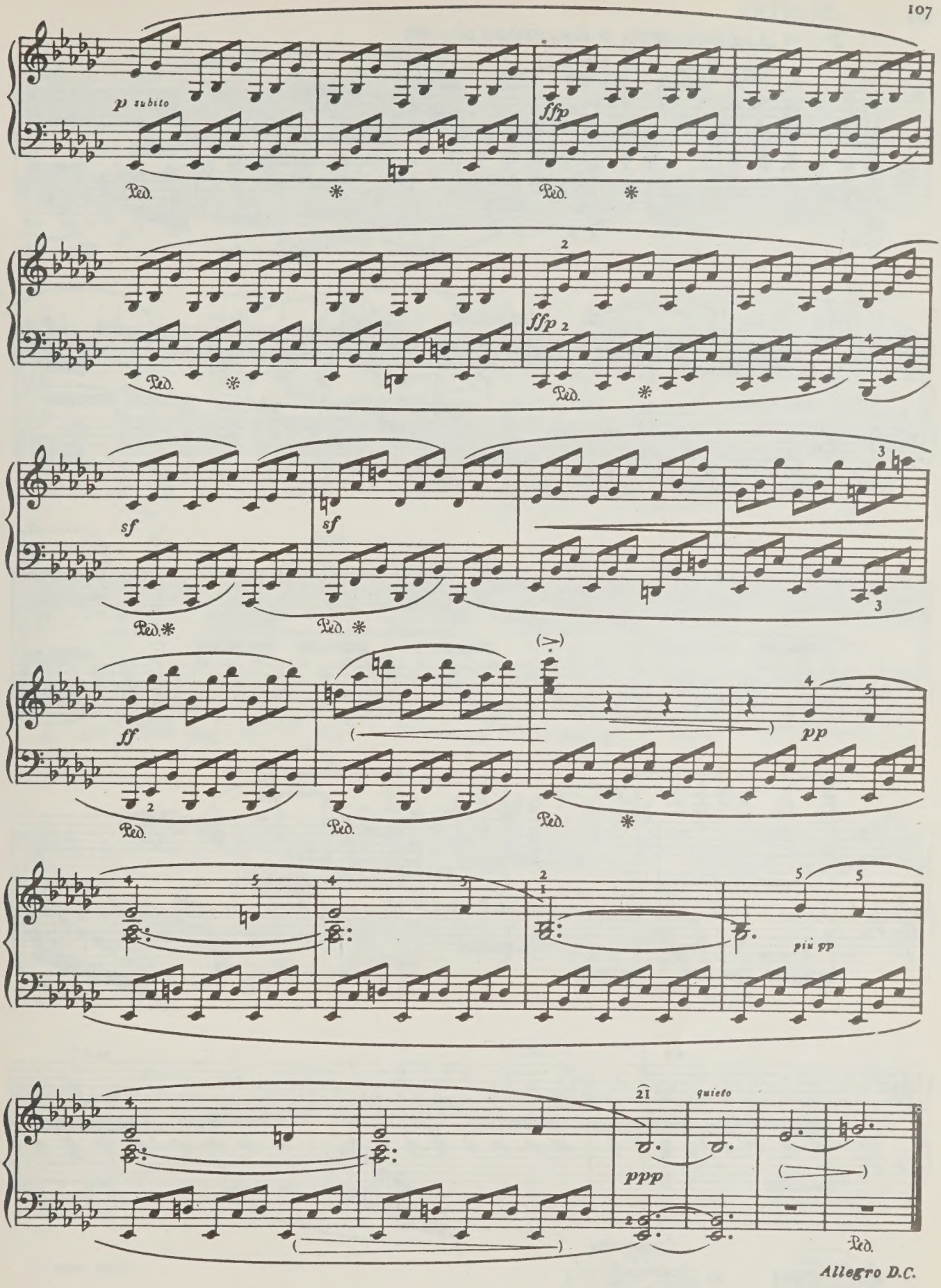

ALLEGRO (♩.= 69)
p dolce
mp
Ped.
pp
p
sf
mf
f
poco

tr
mp
più
mancando
pp
(i.t.)
p
dolce
Ped.
mp
pp
p
decresc.
1


cresc.
f
ff
sf
sf
sf
sf
f
Ped. ✻
Ped. ✻
1.
2.
Ped. ✻
Ped. ✻
Ped. ✻
Ped. ✻

Minore *(♩· = 76)*

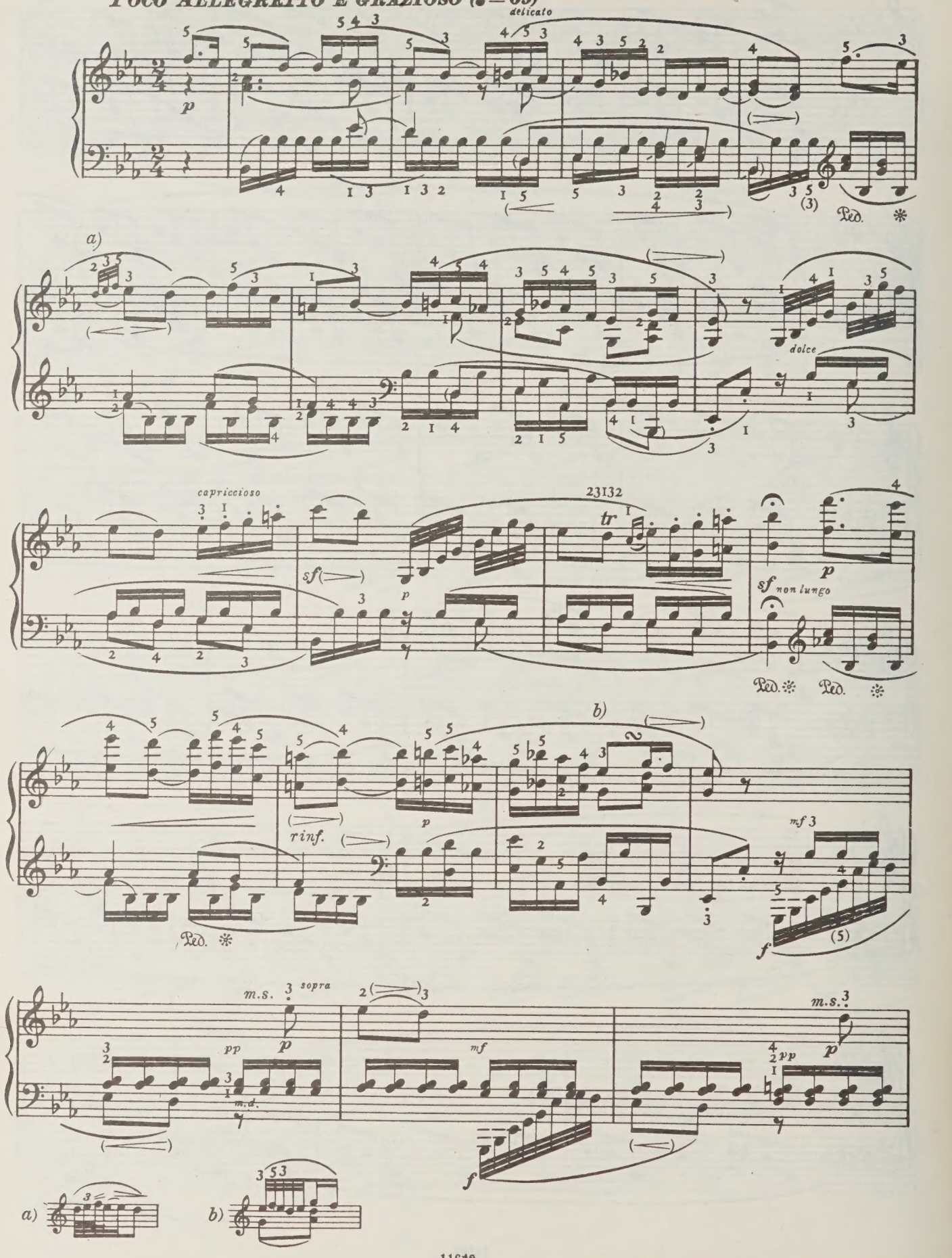
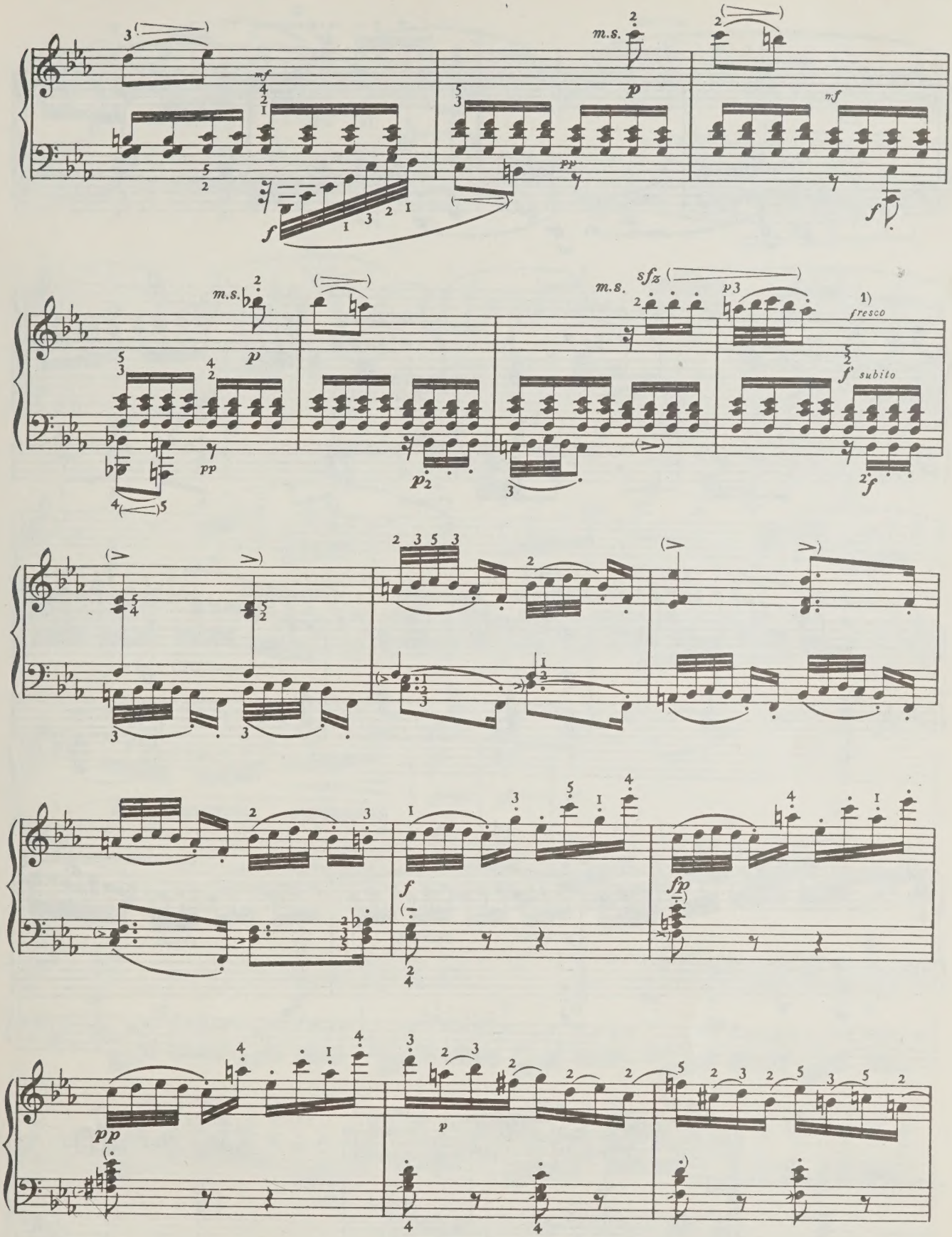

pp
ffp
Ped. ✻
Ped. ✻
ffp
Ped. ✻
Ped. ✻


molto
p
decresc.
pp
p
ffp
ffp
f
Ped.

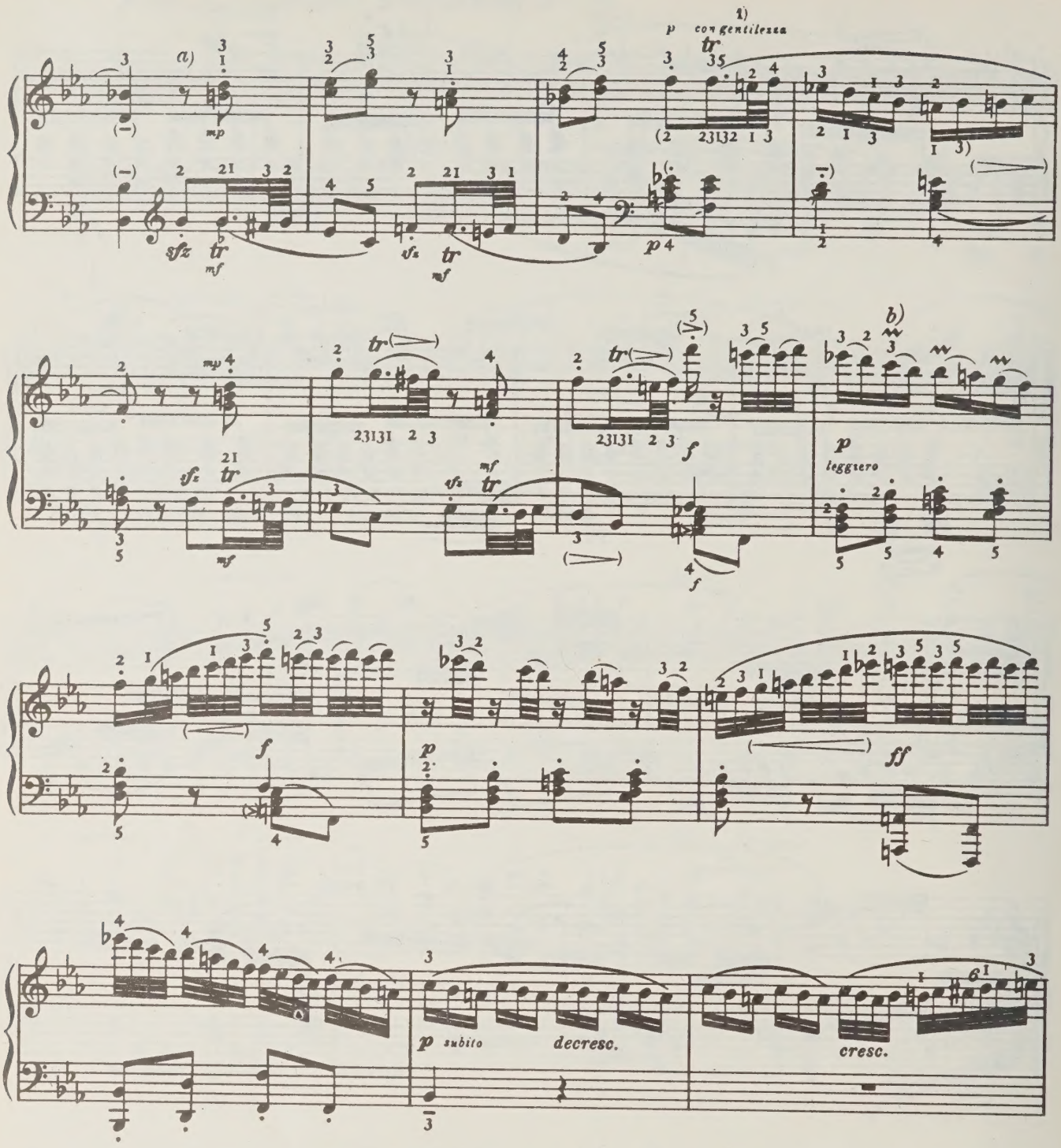
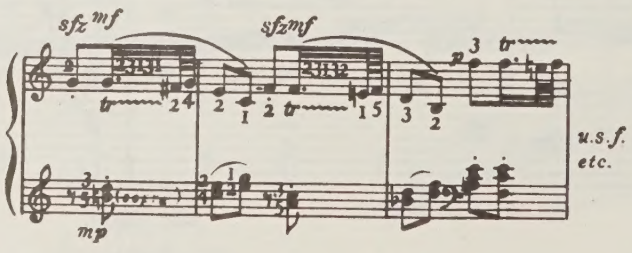
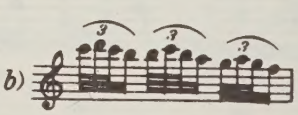

p subito
Ped.
ffp
Ped.
2
ffp 2
Ped.
4
sf
Ped.
sf
Ped.
3
3
ff
Ped.
2
Ped.
(>)
Ped.
4
5
pp
4
5
4
5
2
1
5
5
più pp
4
ppp
21
quieto
Ped.
Allegro D.C.

RONDO

Poco Allegretto e grazioso (♩ = 69)

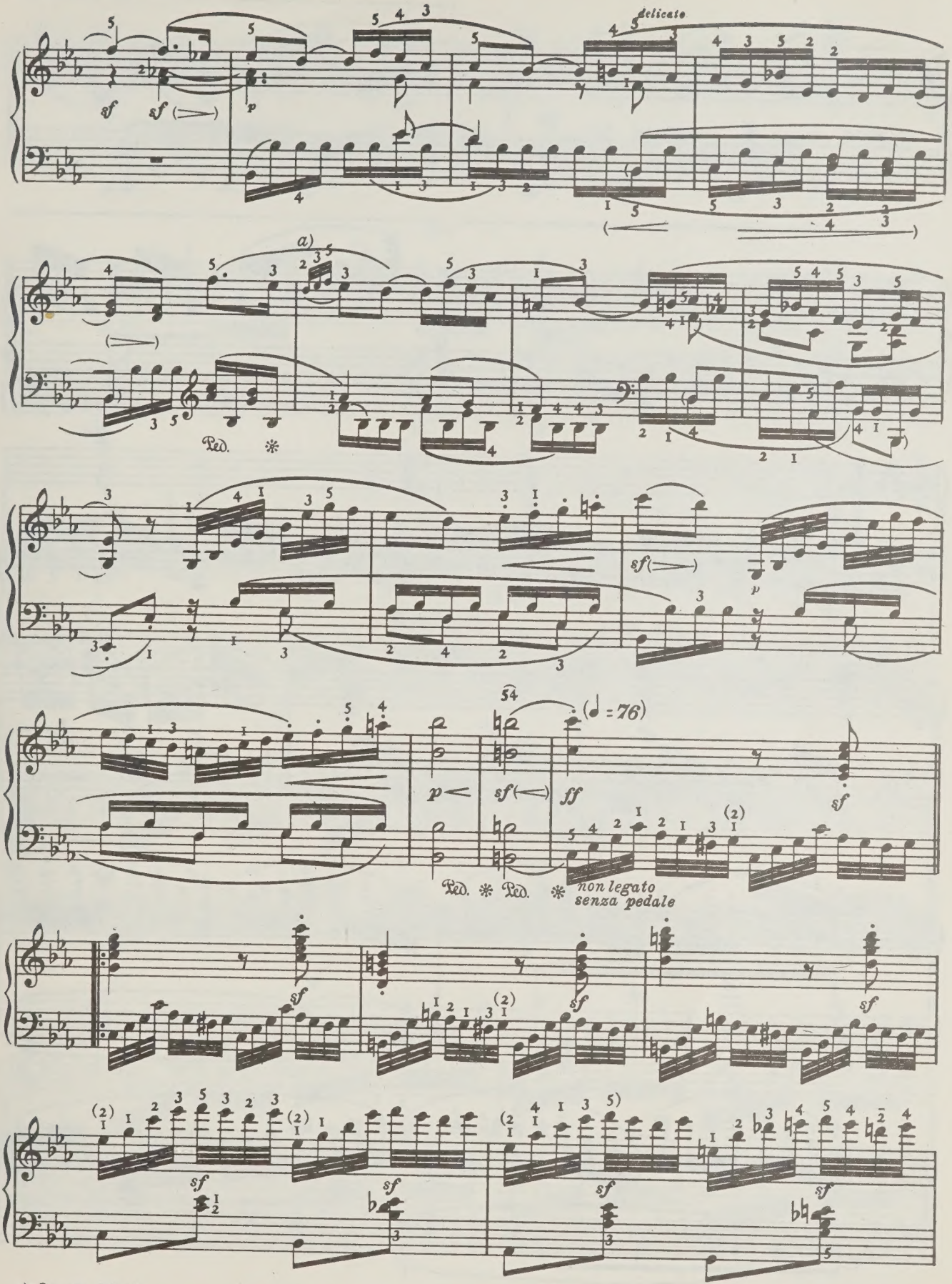


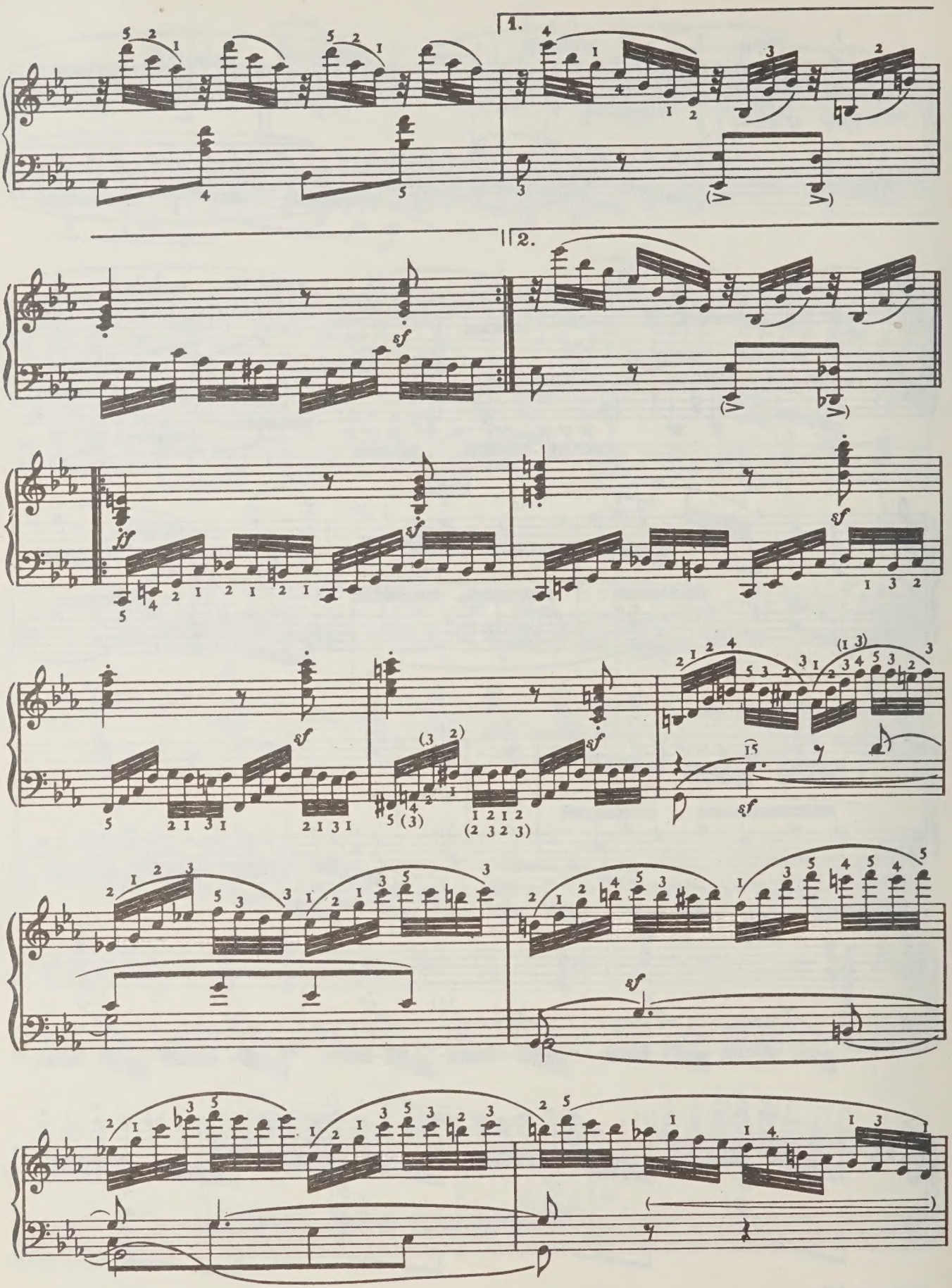
1) живо, бодро.

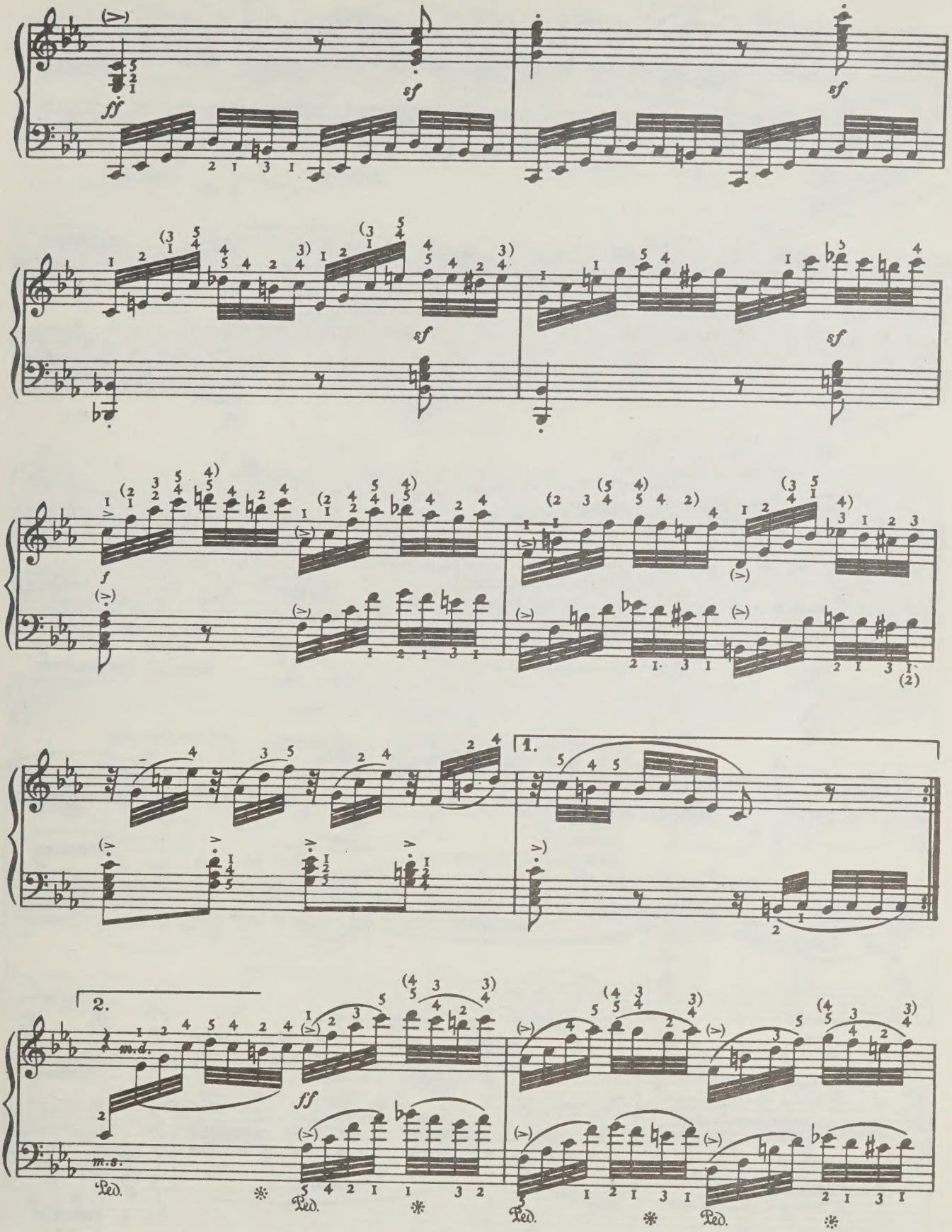


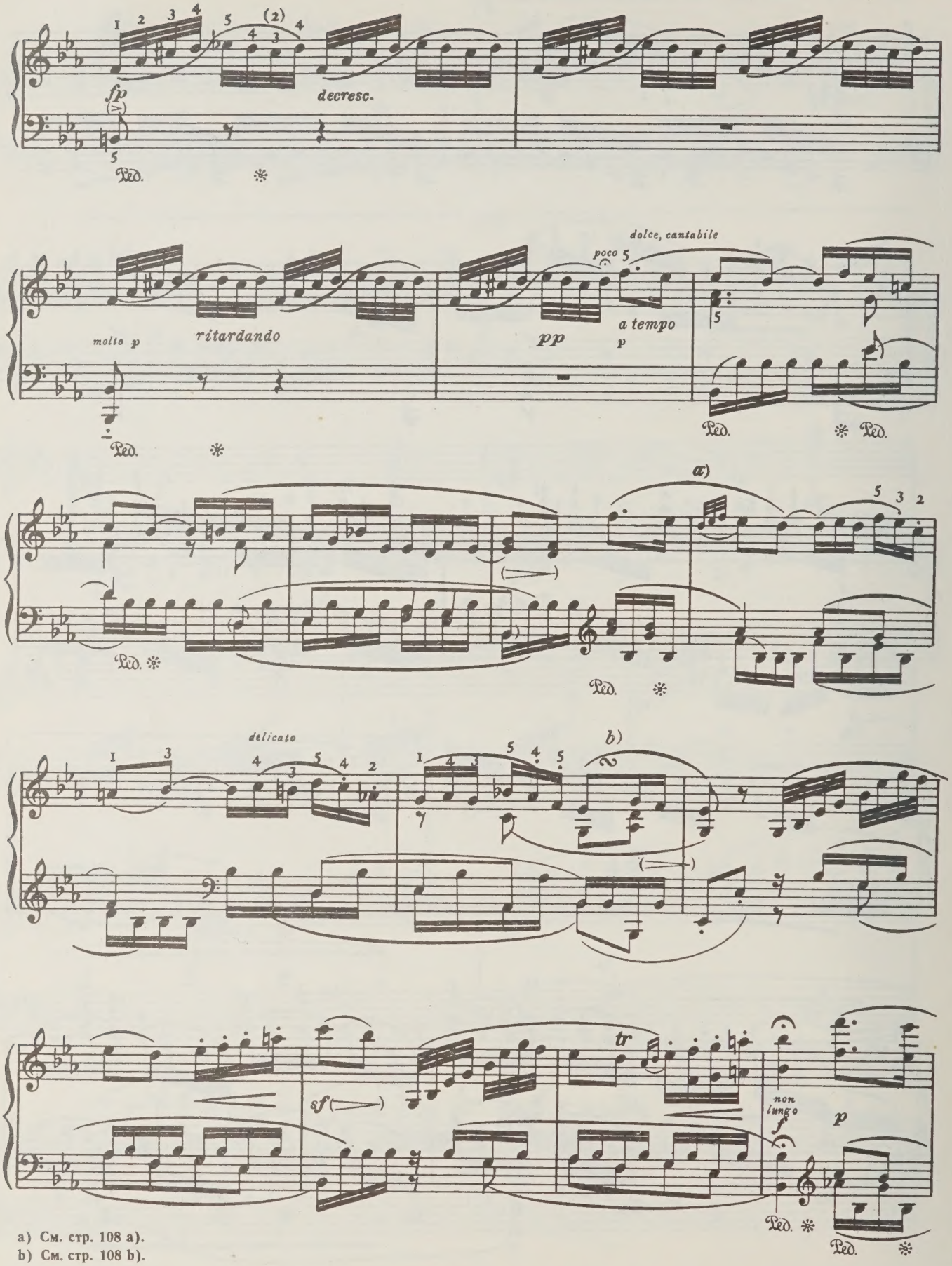
а) Более легкое исполнение:

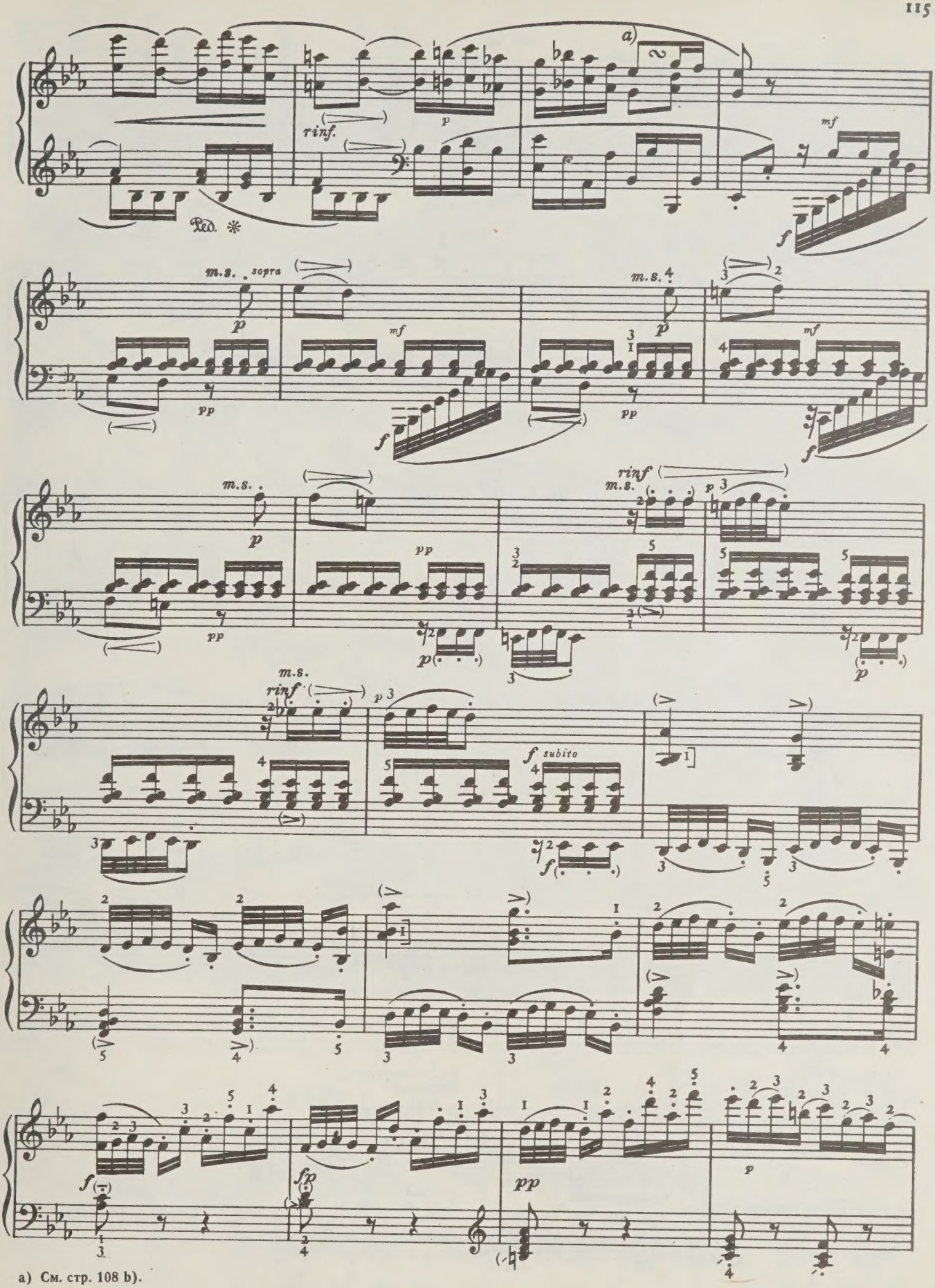
1) нежно и грациозно.



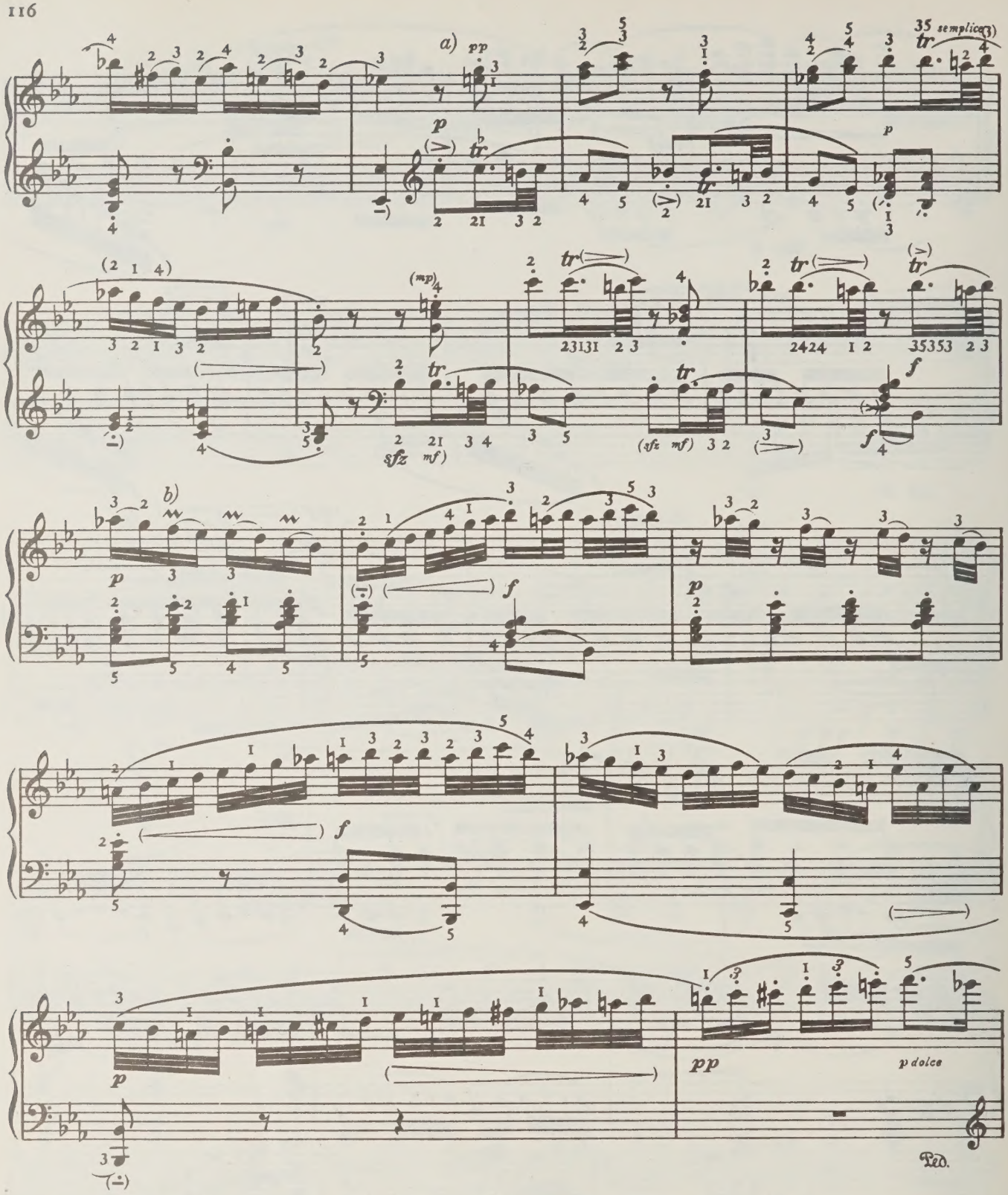
a) См. стр. 108 a).

1.
2.
sf
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf


ff
sf
sf
sf
sf
f
1.
2.
ff
m.s.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

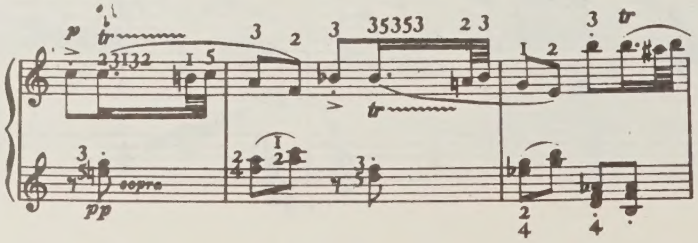


a) См. стр. 108 a).
b) См. стр. 108 b).

a)
rinf.
p
mf
f
Ped. *
m.s.
sopra
p
pp
mf
f
m.s.
p
pp
mf
f
m.s.
p
pp
pp
rinf
m.s.
p
p
m.s.
rinf
p
f subito
f
f
fp
pp
p

a) См. стр. 108 b).

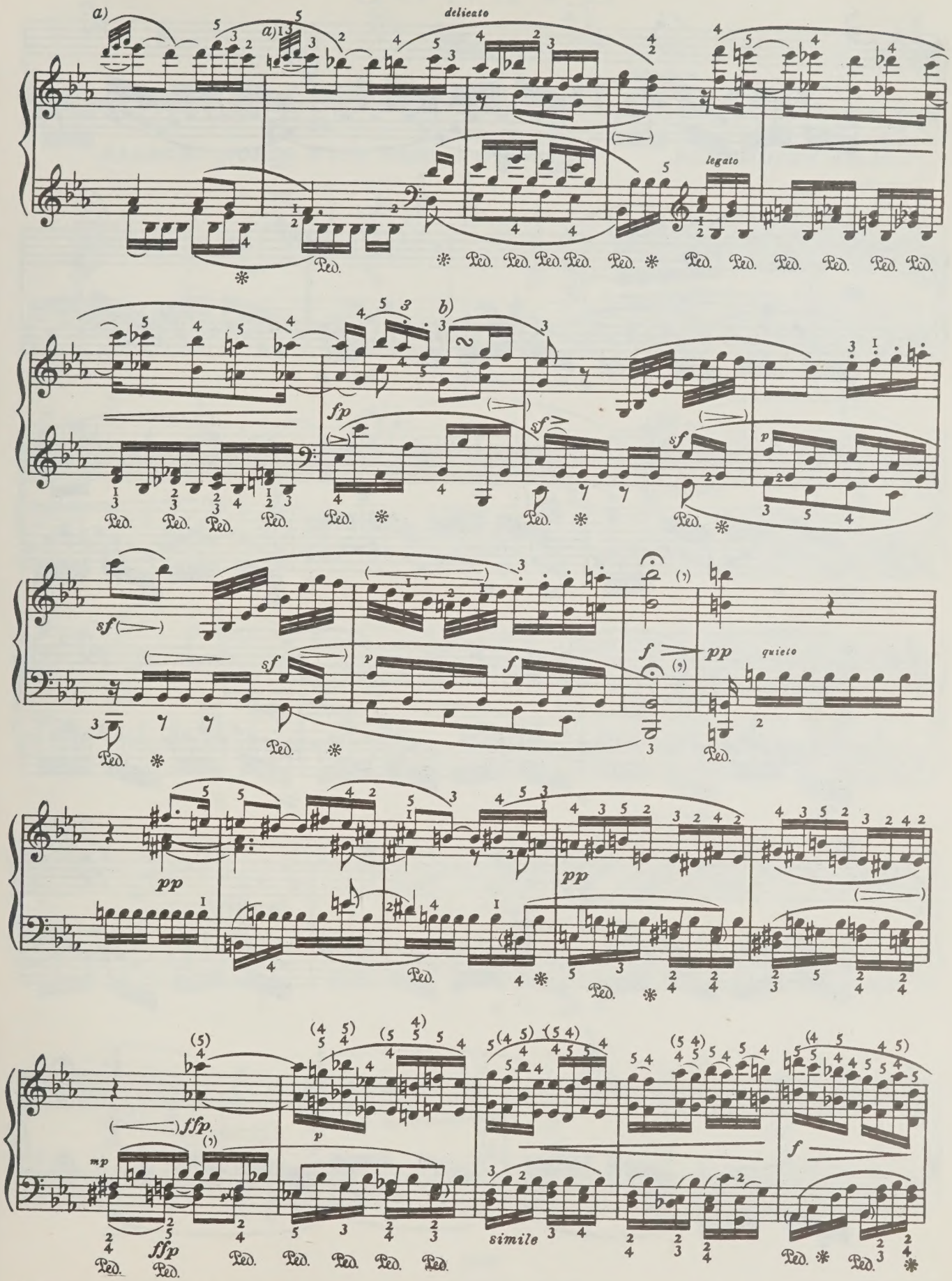


a) Более легкое исполнение:

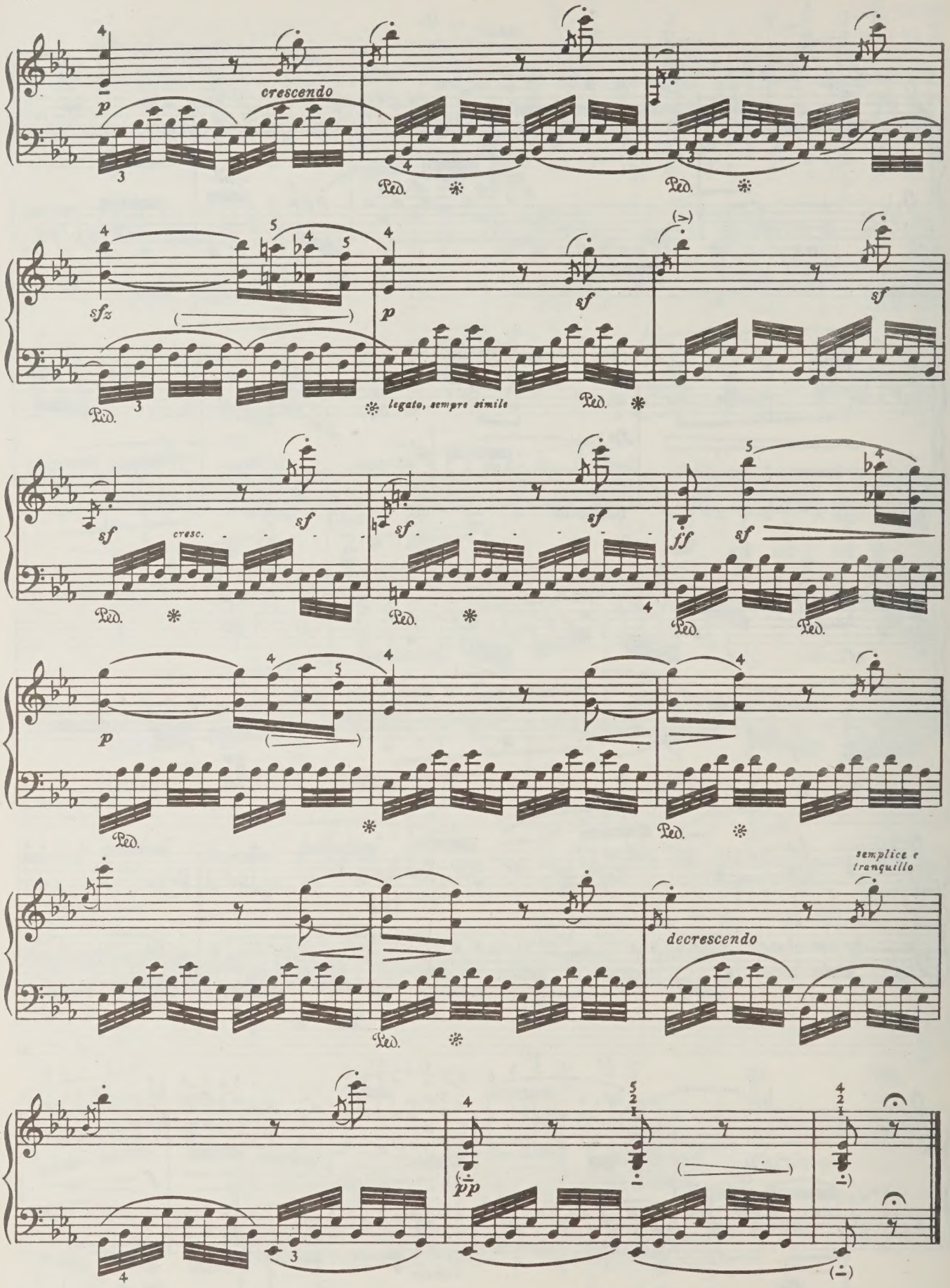


и т. д.

b) См. стр. 110 b).



a) См. стр. 108 a).

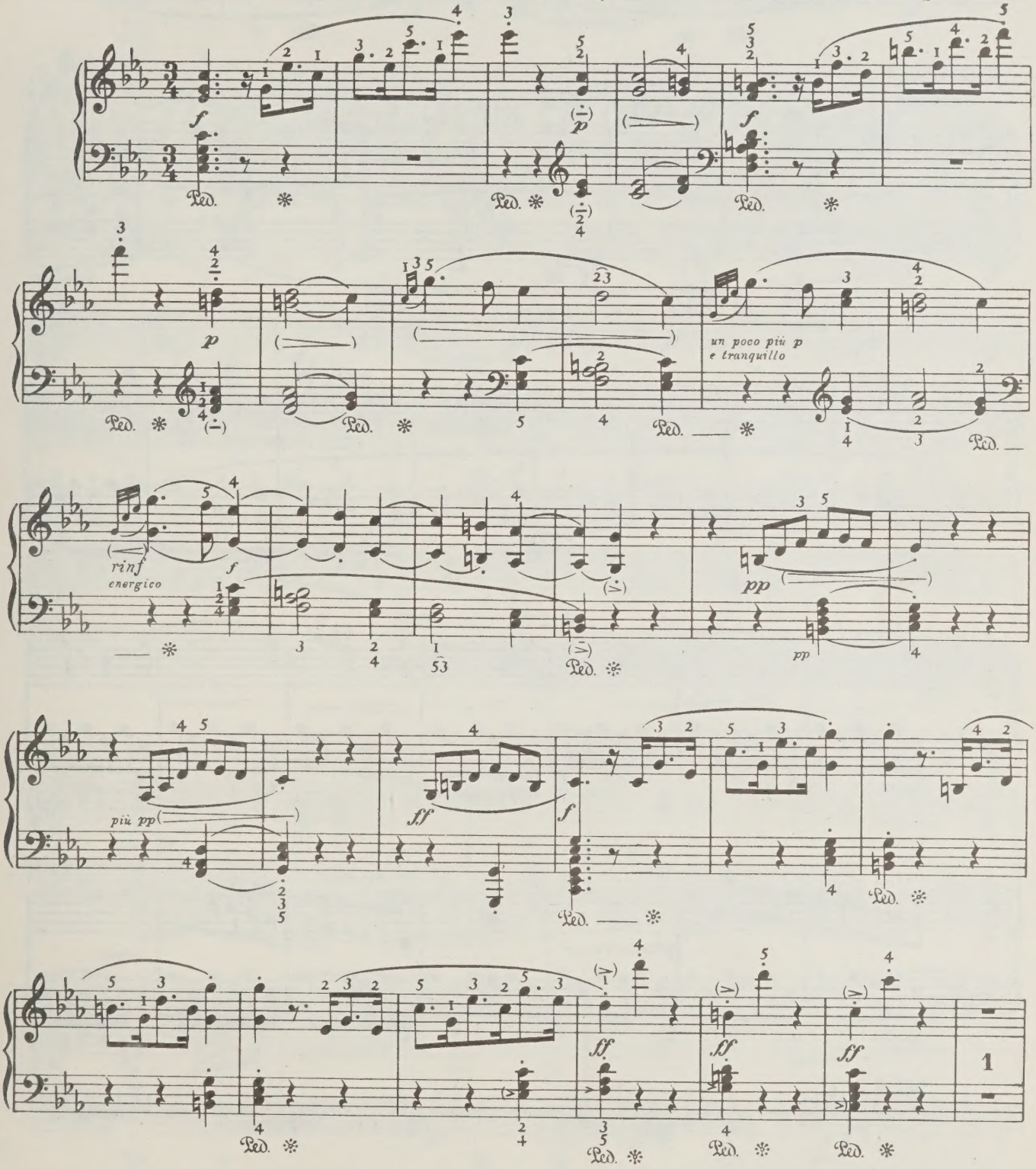
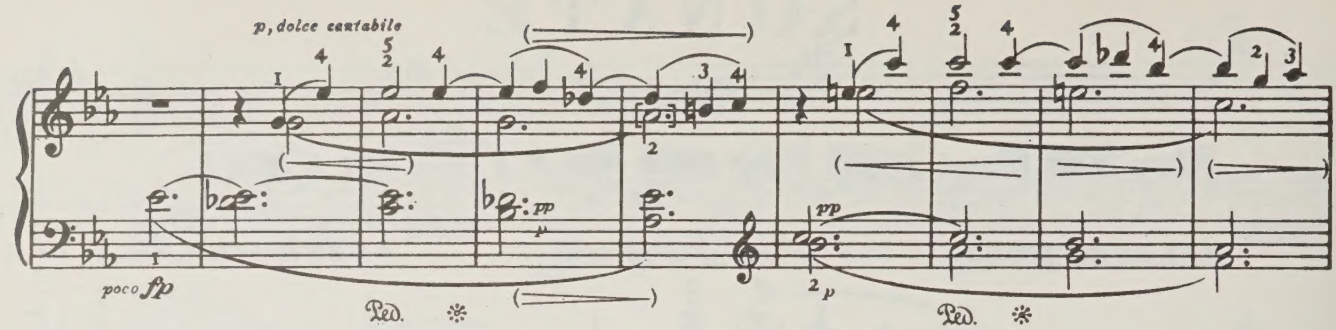
b) См. стр. 108 b).

crescendo
sfz
legato, sempre simile
cresc.
semplice e tranquillo
decrescendo

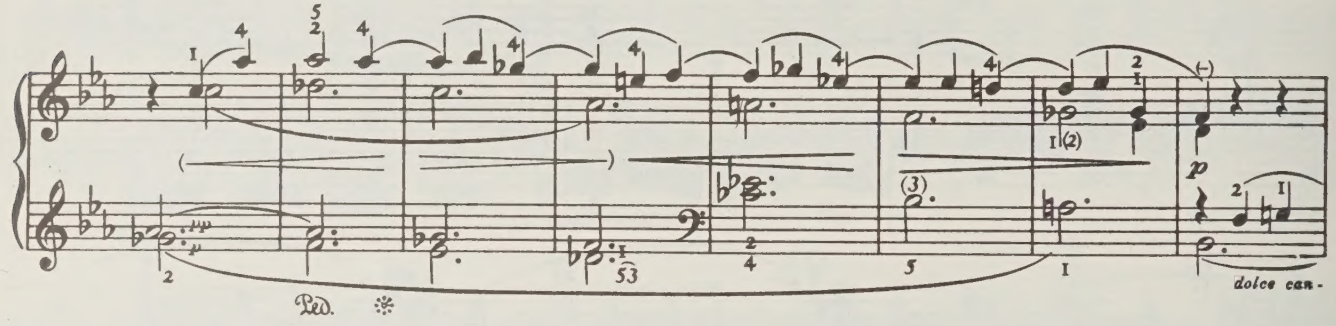
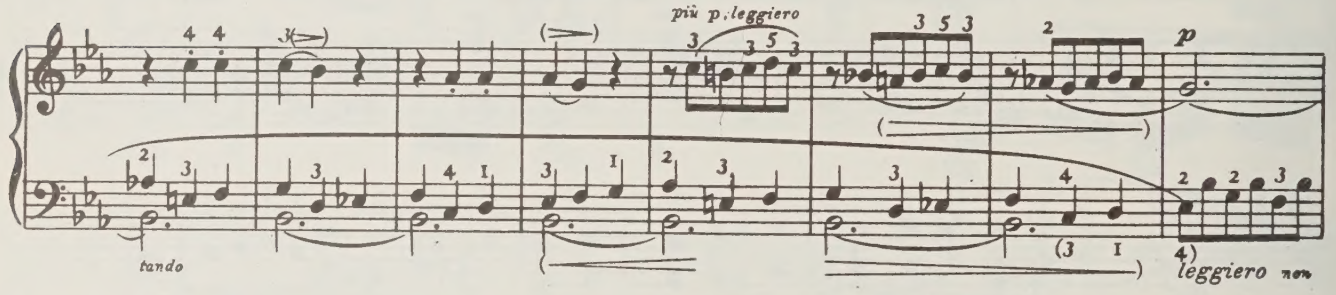
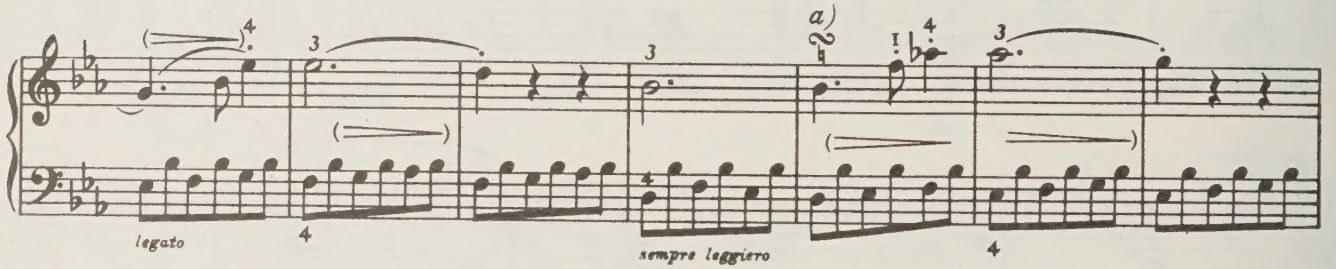
SONATE

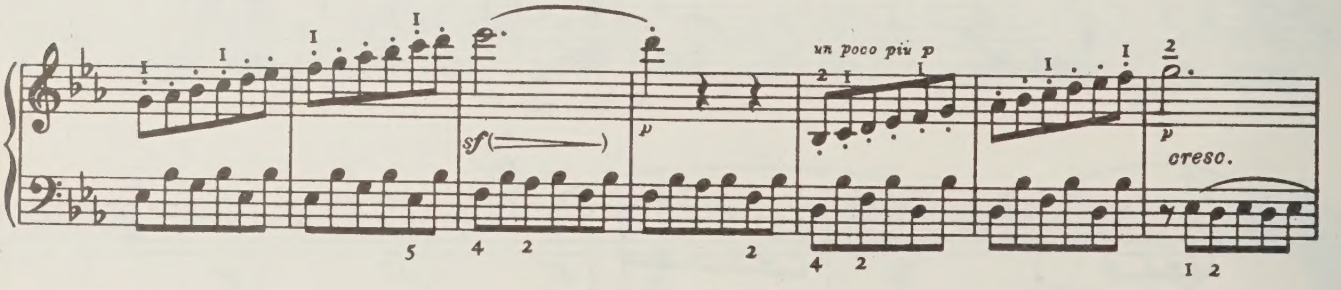
No. 5

DER GRÄFIN VON BROWNE GEWIDMET

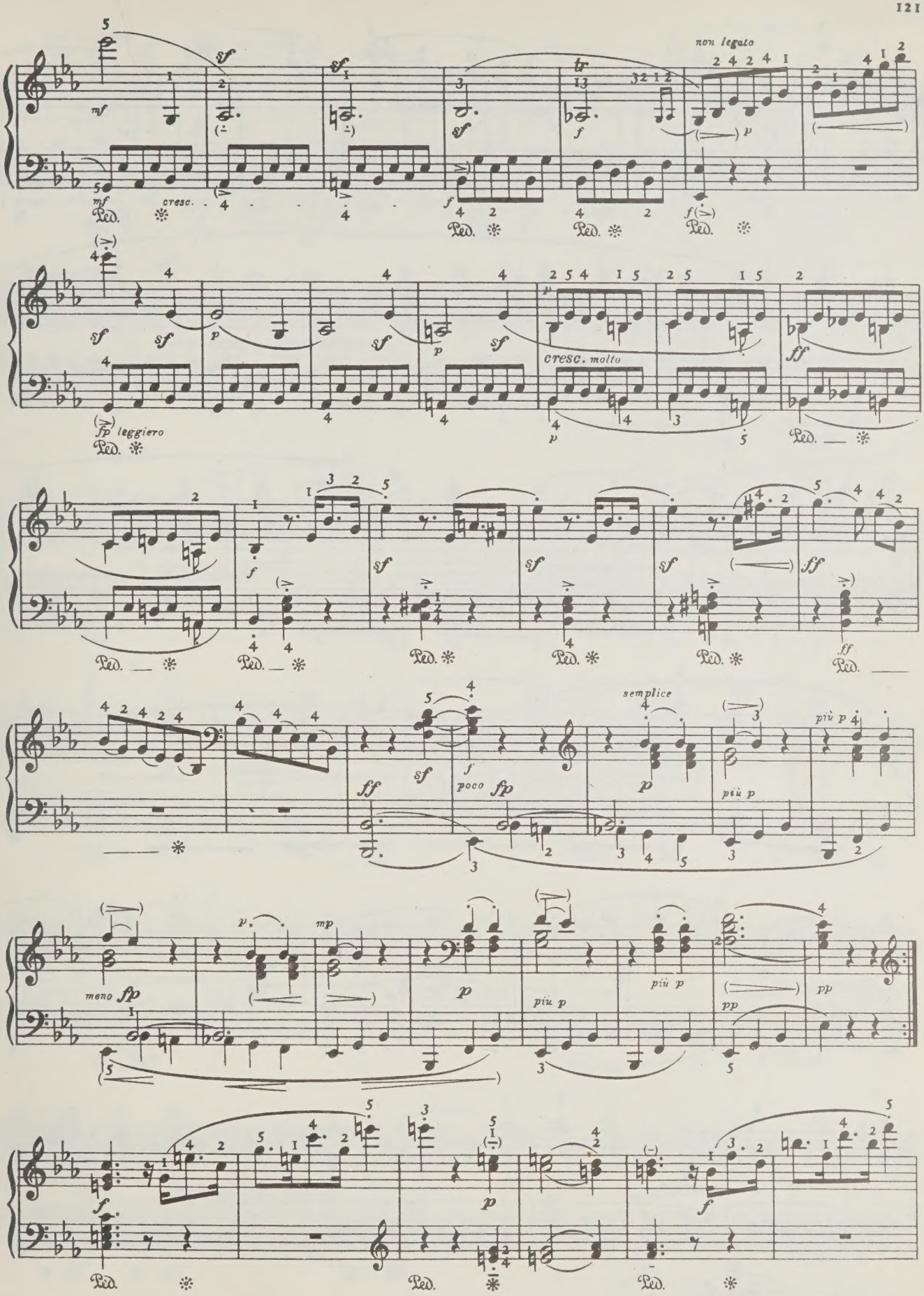
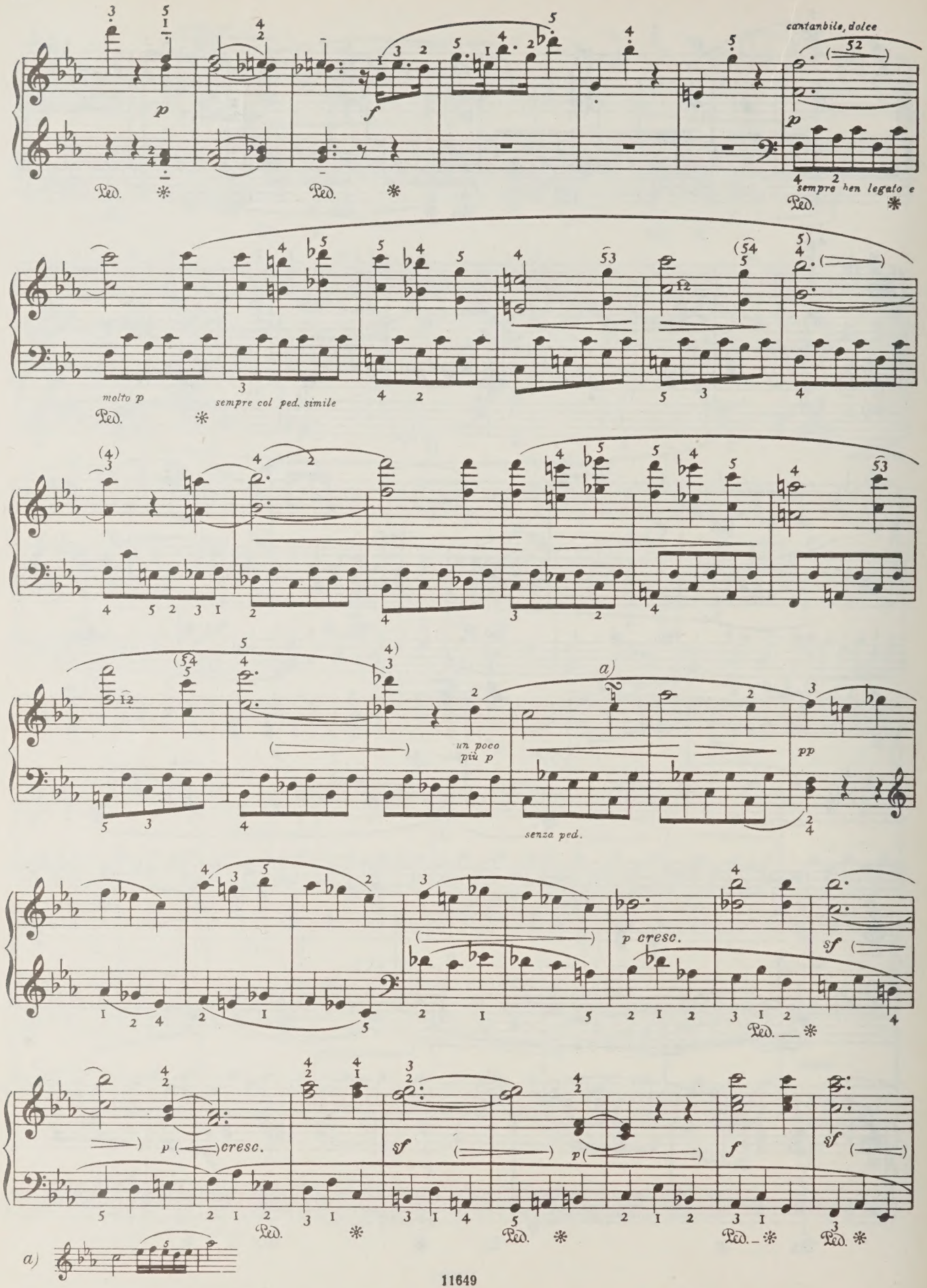
ALLEGRO MOLTO E CON BRIO (𝅗𝅥. = 76–88) ***BEETHOVEN, Op. 10 Nr. 1***

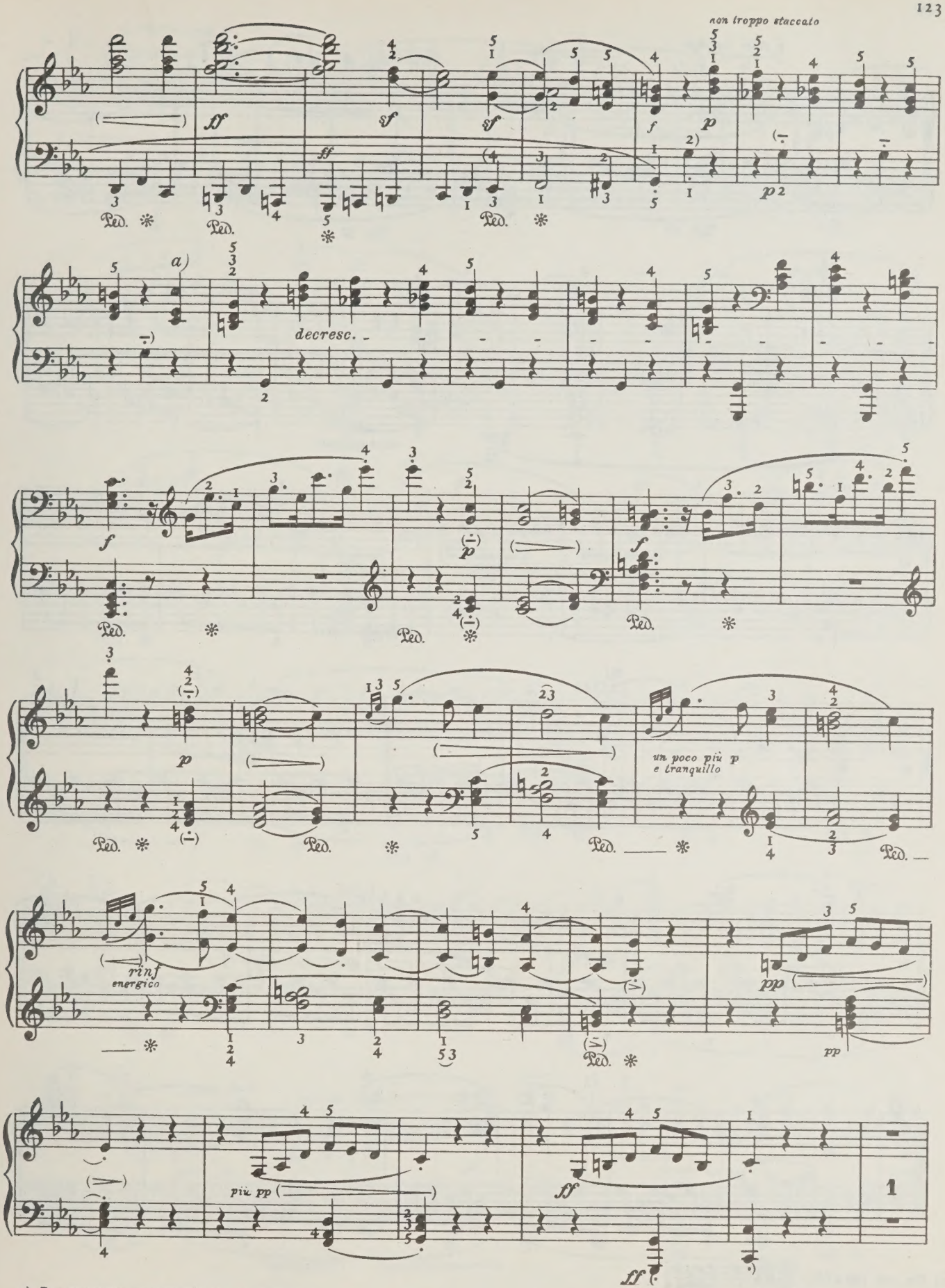




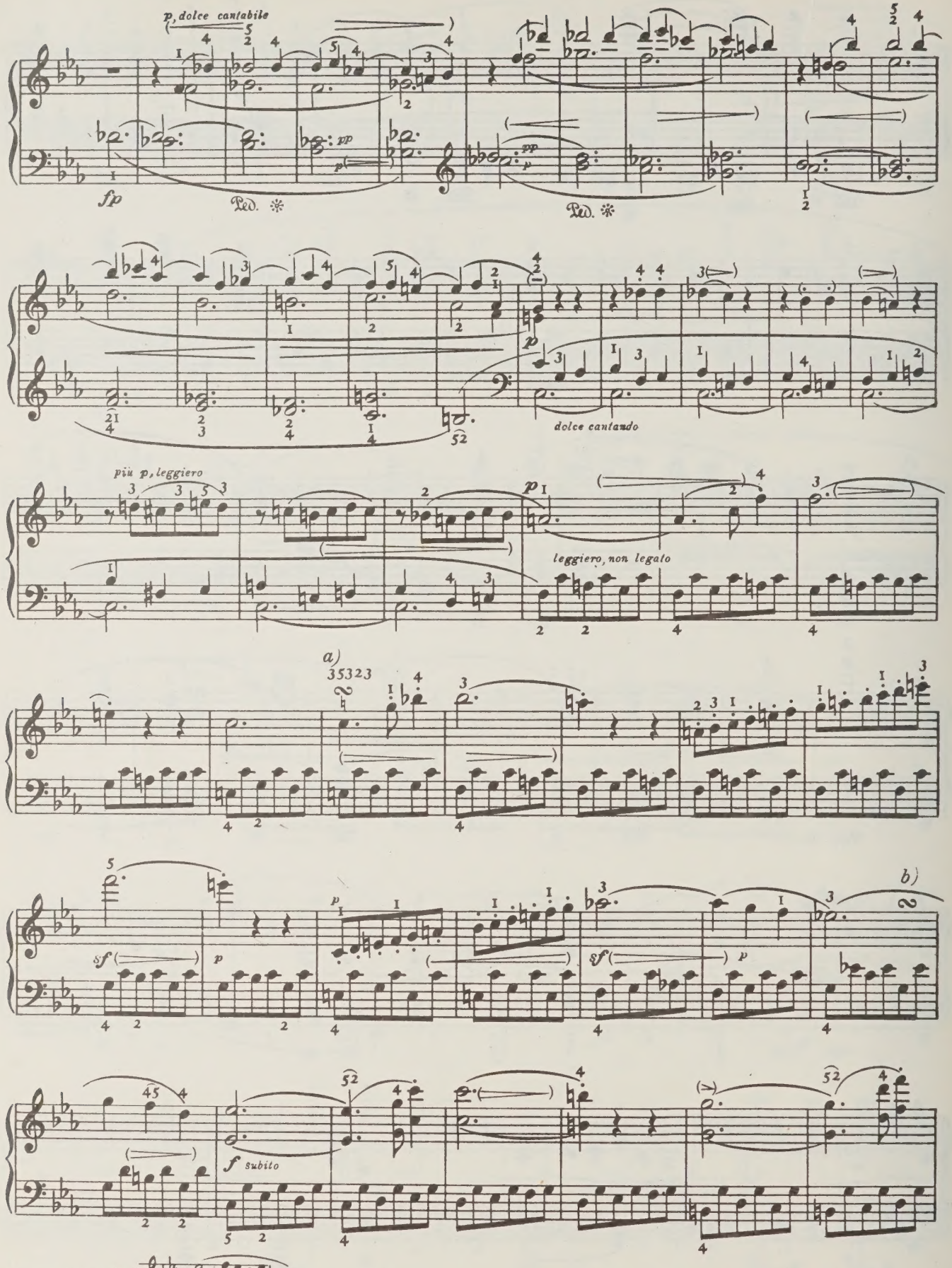


a) или такое исполнение: я считаю неправильным.

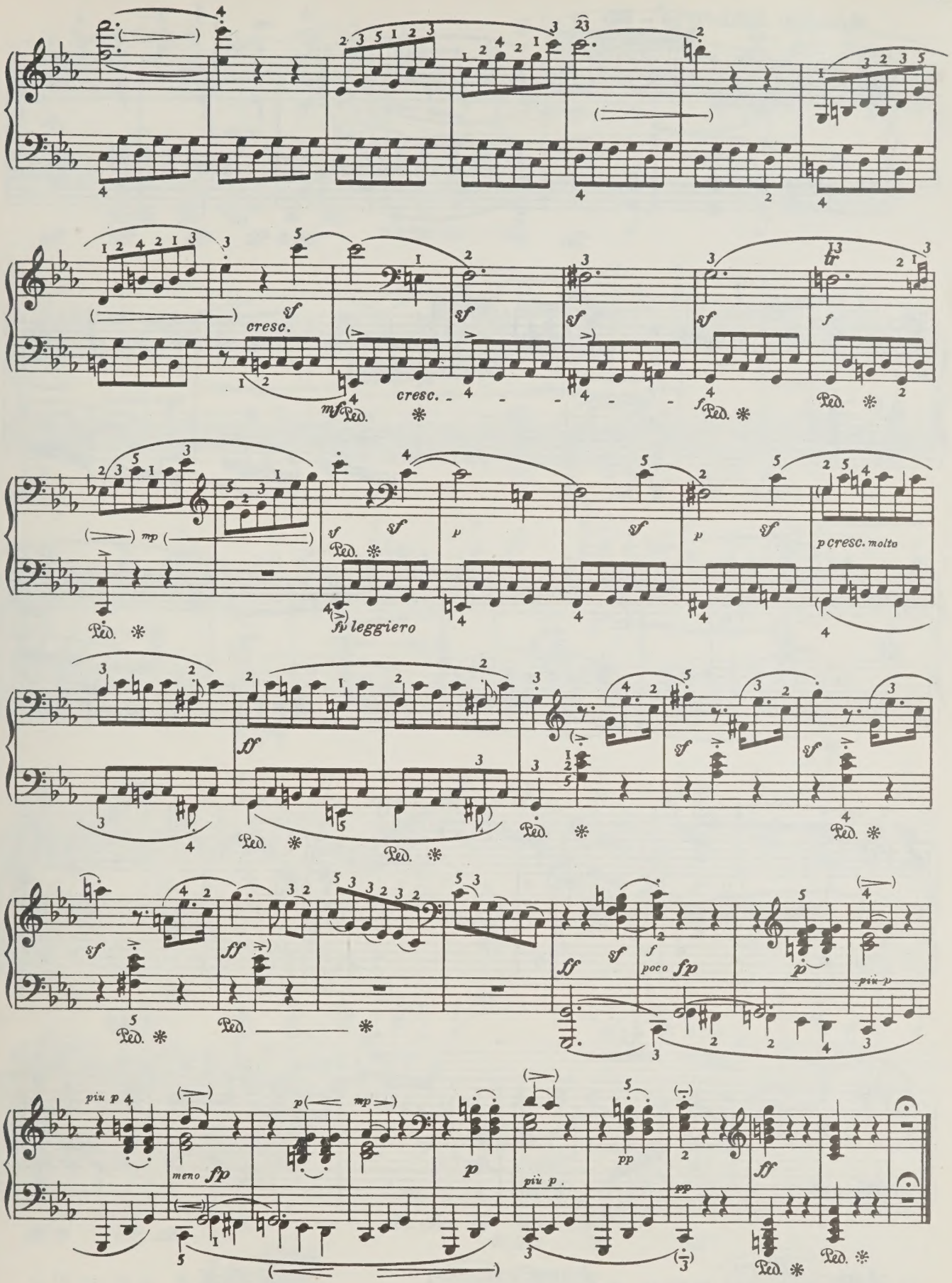
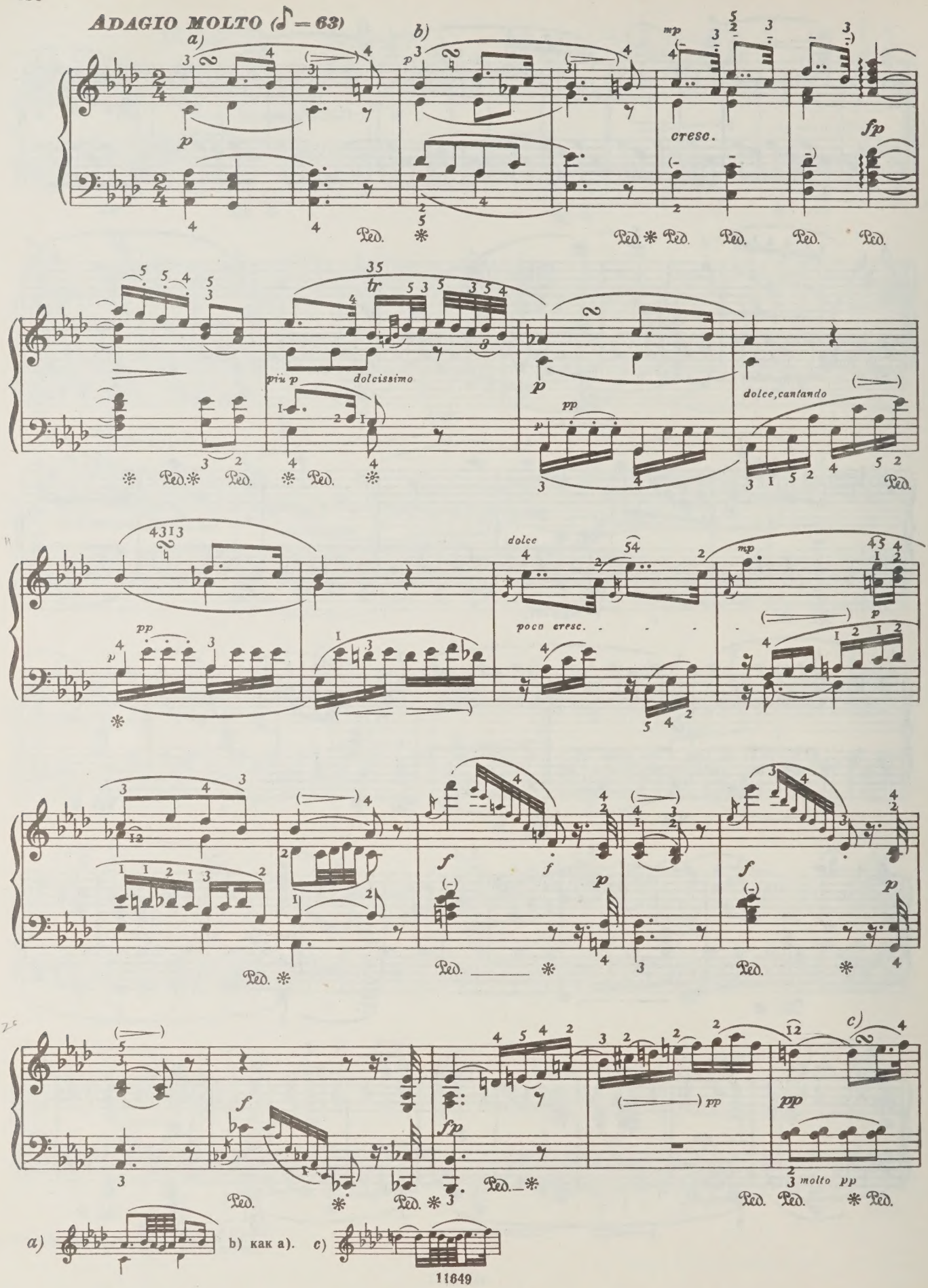

non legato
cresc.
cresc. molto
semplice
più p
meno fp
poco fp

cantanbile, dolce
sempre ben legato e
molto p
sempre col ped. simile
un poco più p
senza ped.
a)
p cresc.
sf
p cresc.
sf
p
f
sf
a)

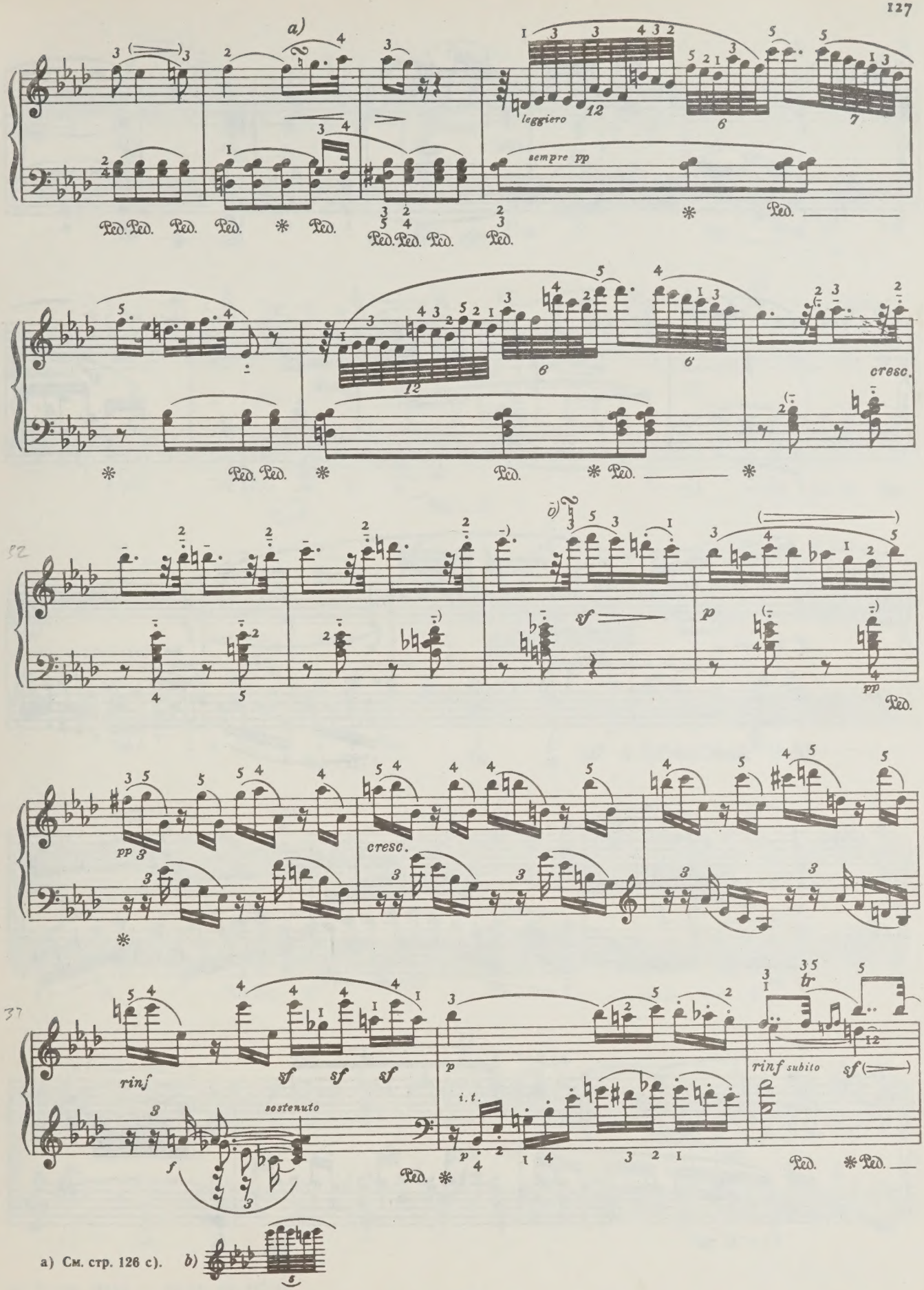


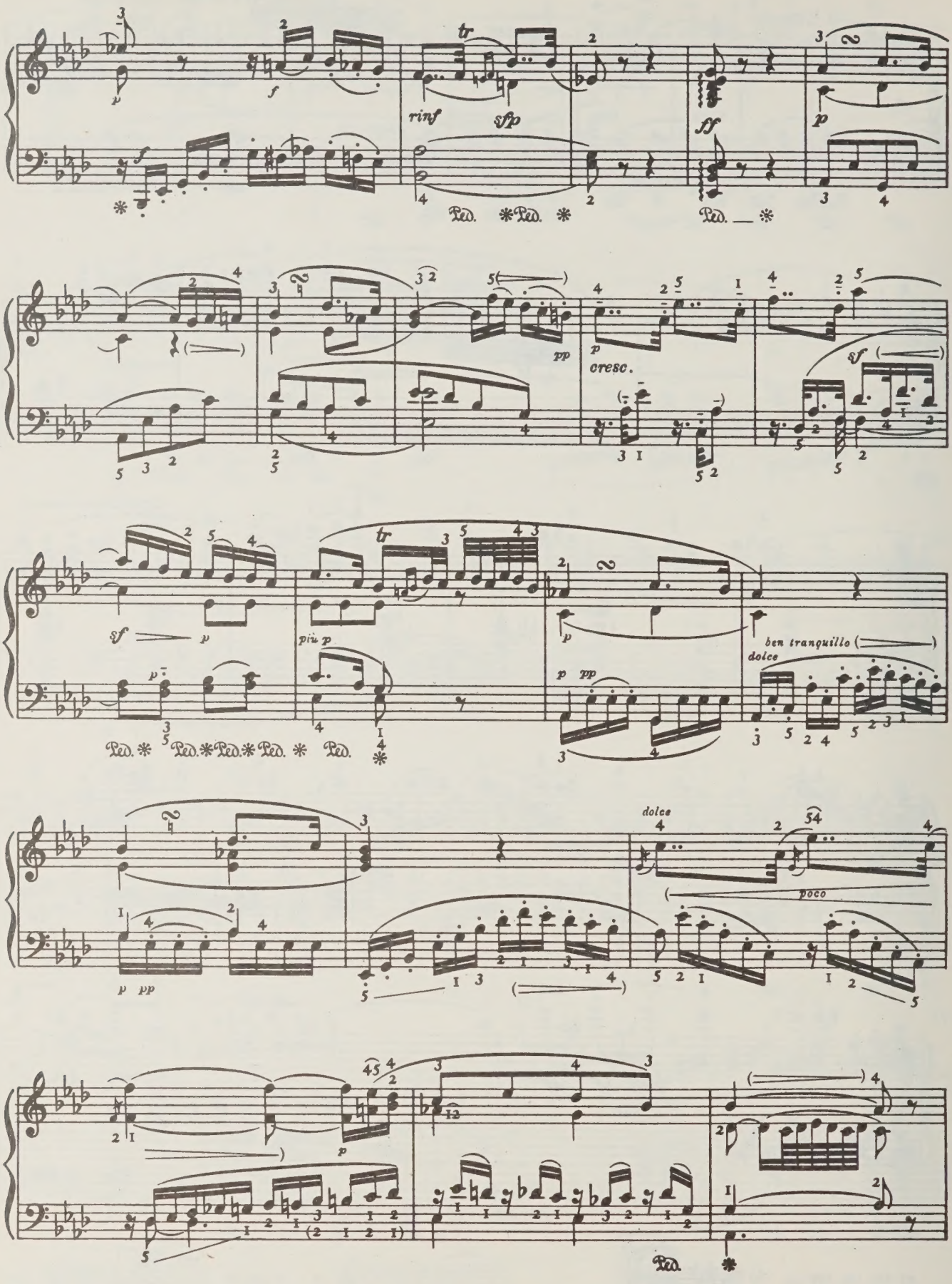
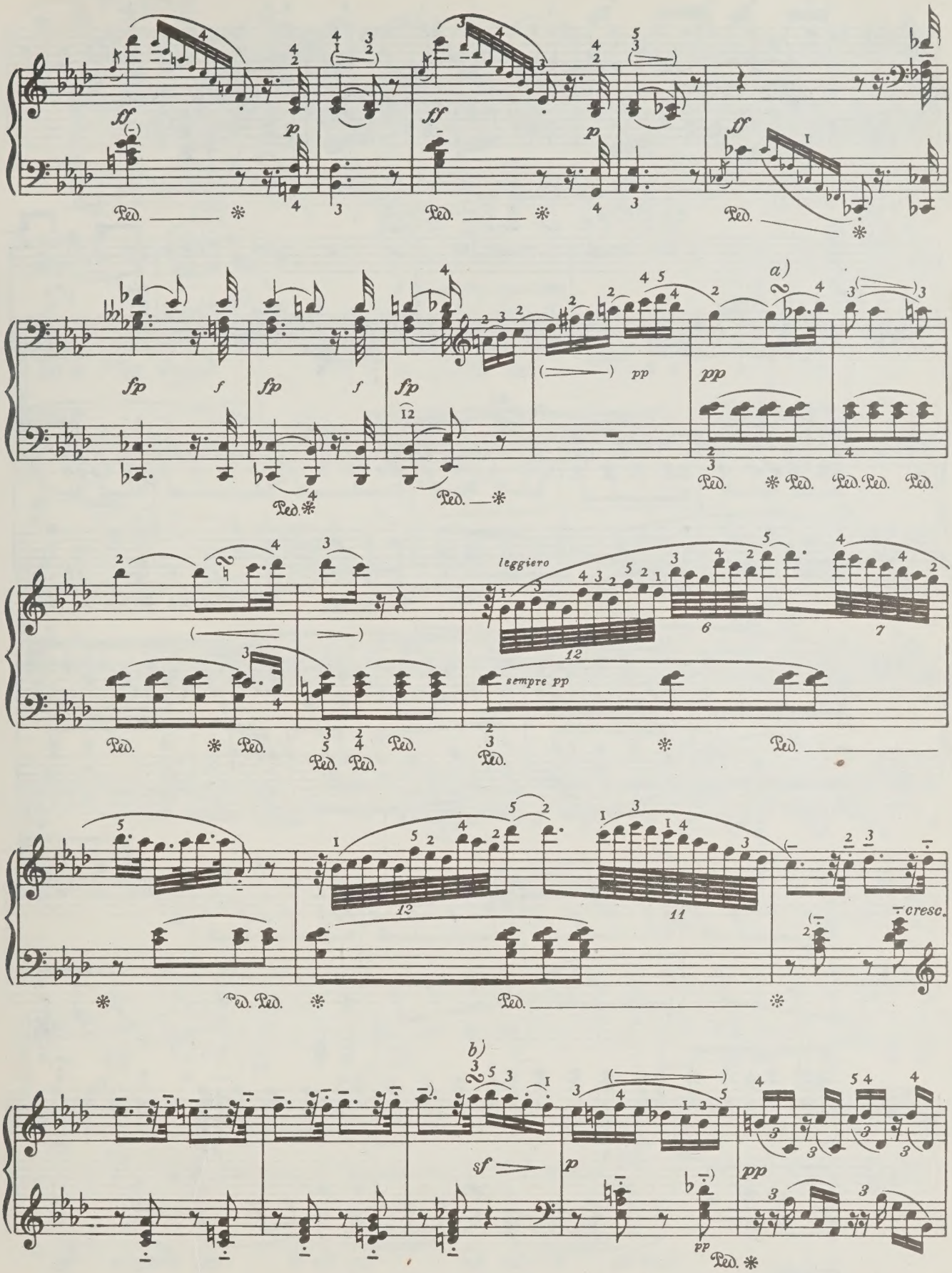
а) В некоторых изданиях здесь *as* вместо *c*.

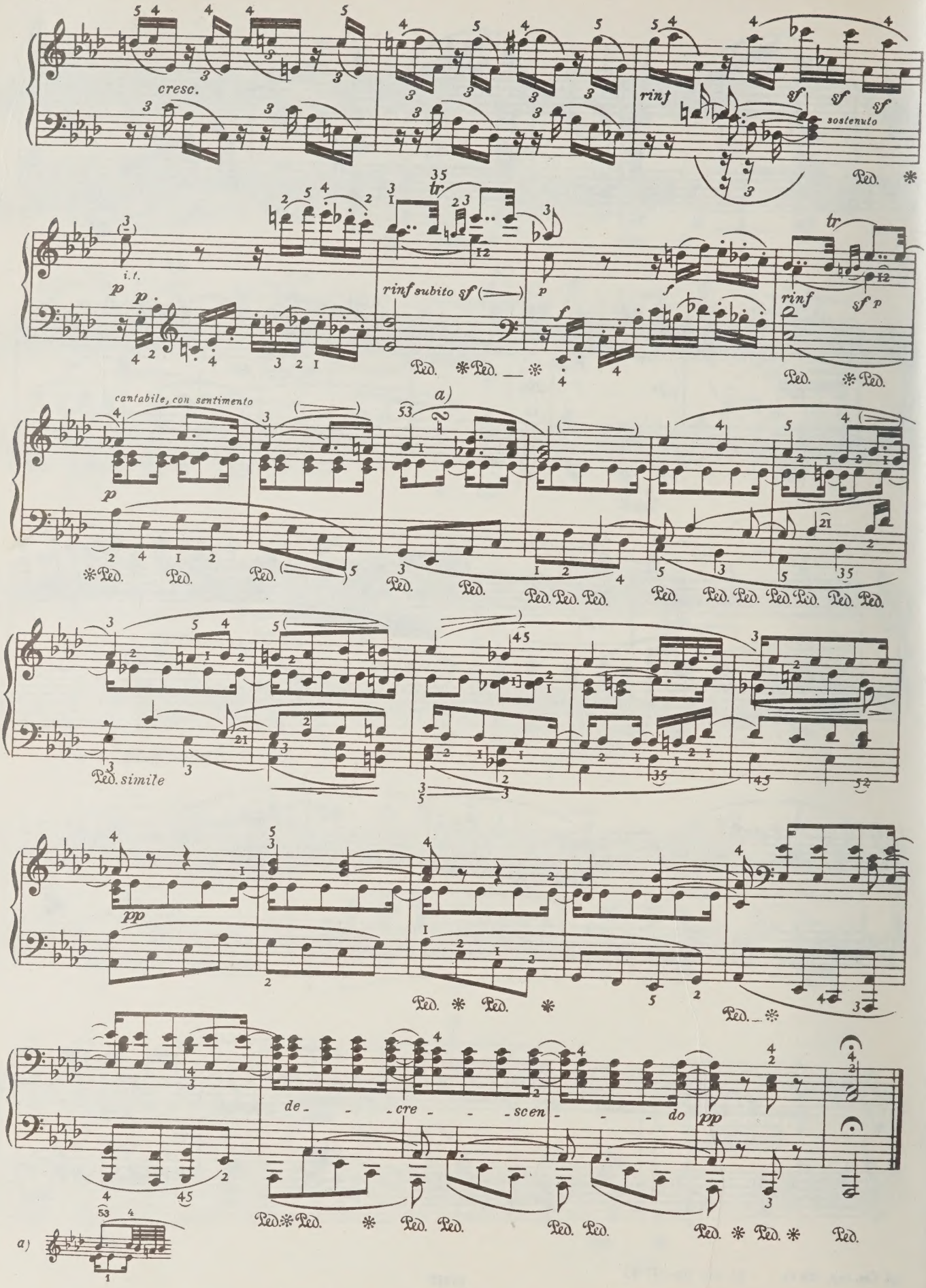


a) См. стр. 120 а).*b*)


cresc.
cresc.
fp leggiero
p cresc. molto
poco fp
meno fp
più p
più p

ADAGIO MOLTO (♪ = 63)
a)
b)
c)
p
mp
cresc.
fp
35
tr
più p
dolcissimo
dolce, cantando
pp
dolce
poco cresc.
f
fp
molto pp
Ped.
a) b) как a). c)

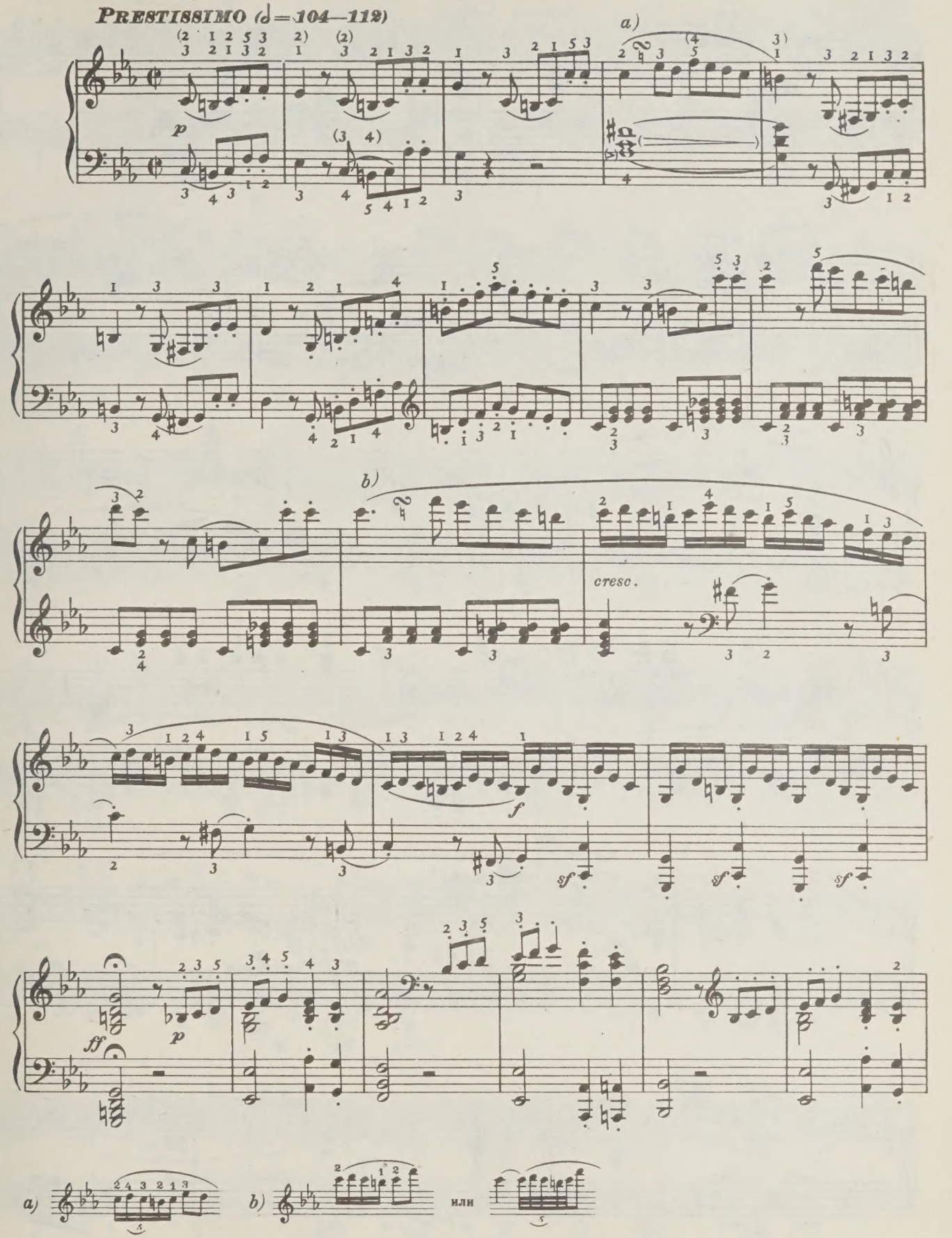


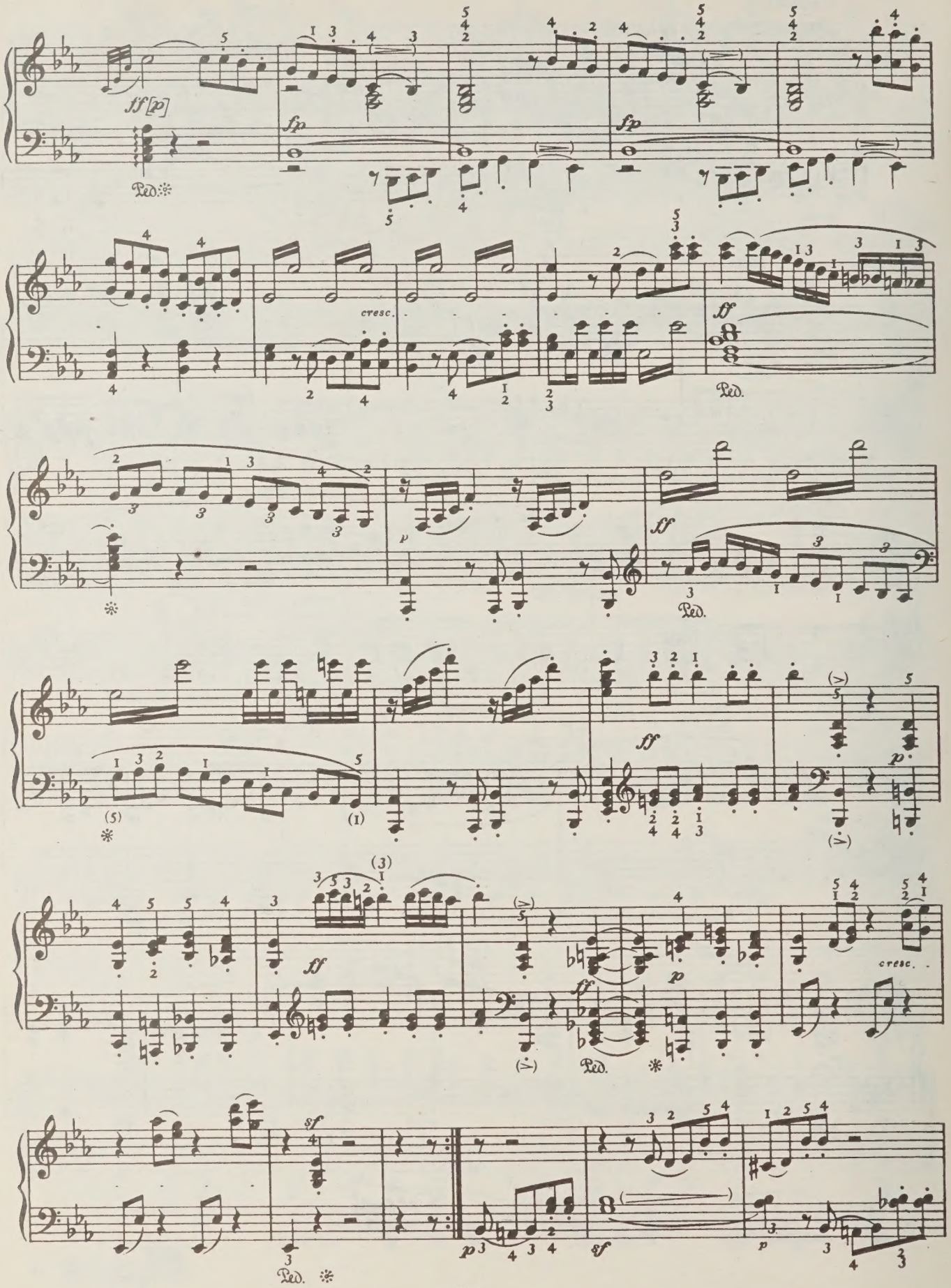
a) См. стр. 126 с). b)

rinf
sfp
ff
p
cresc.
sf
più p
ben tranquillo
dolce
poco
Ped.

a) См. стр. 126 c). b) См. стр. 127 b).

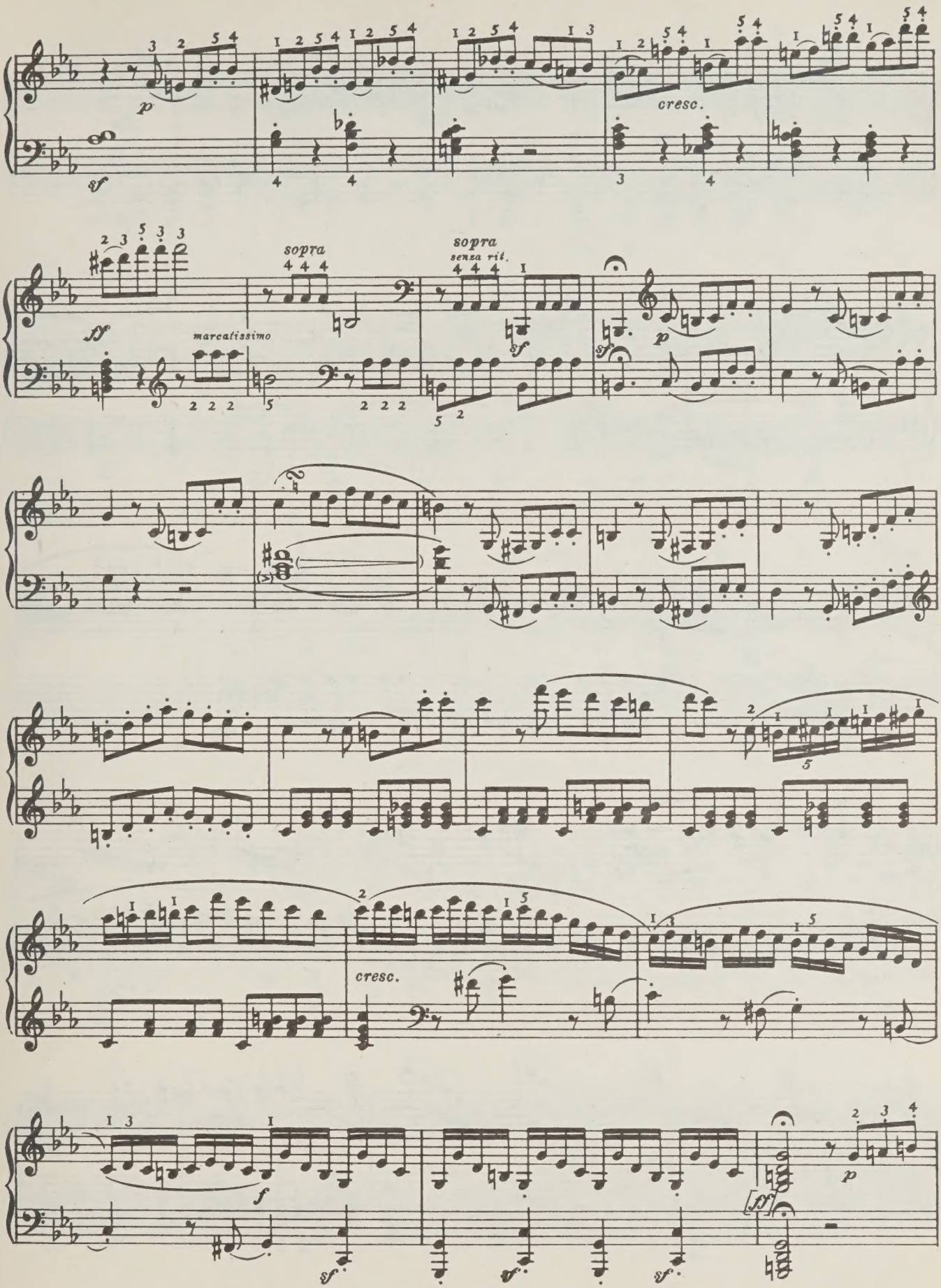

cresc.
rinf
sf
sostenuto
Ped.
tr
i.t.
p
rinf subito sf
f
a)
cantabile, con sentimento
simile
pp
de - - - cre - - - scen - - - do
pp

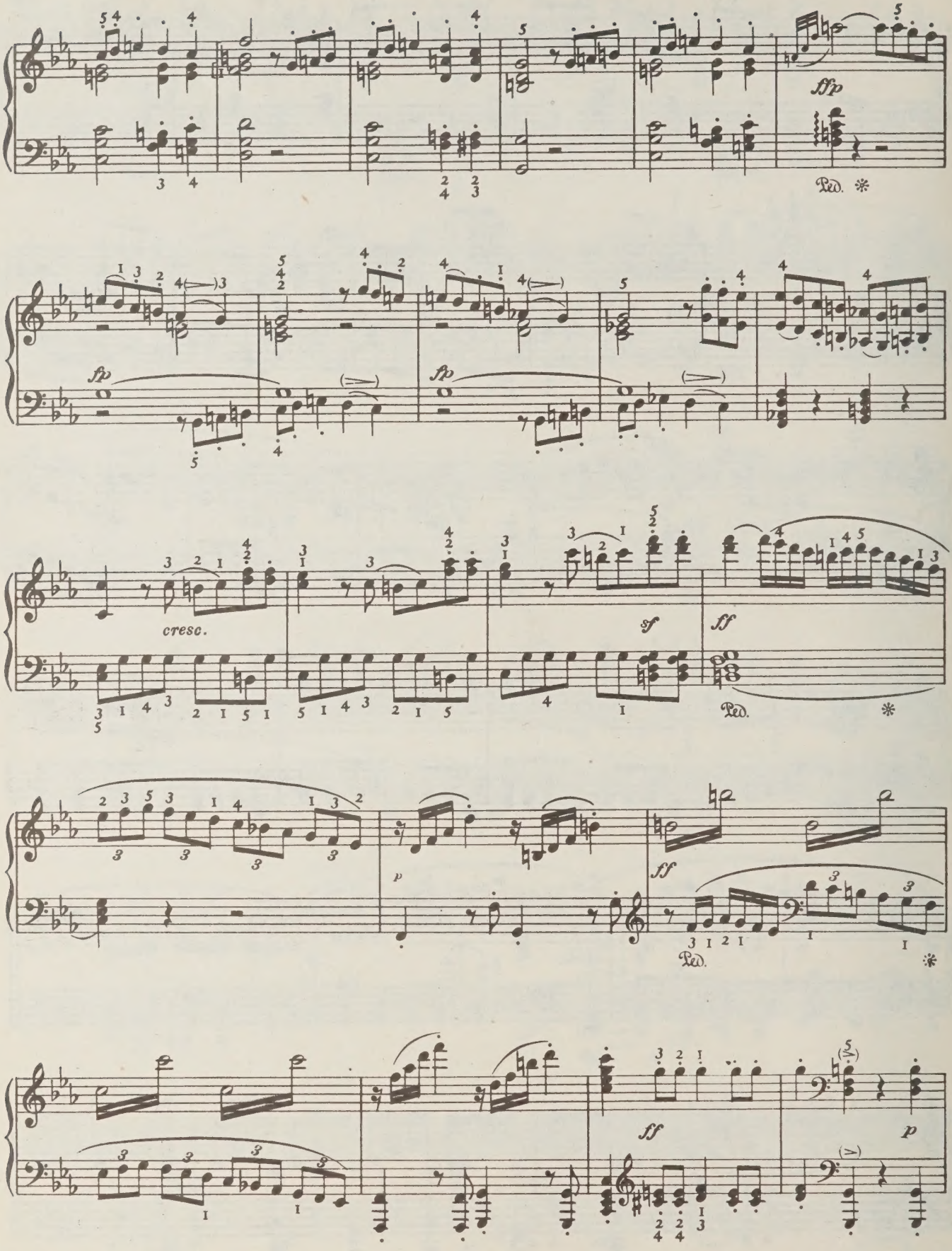
FINALE

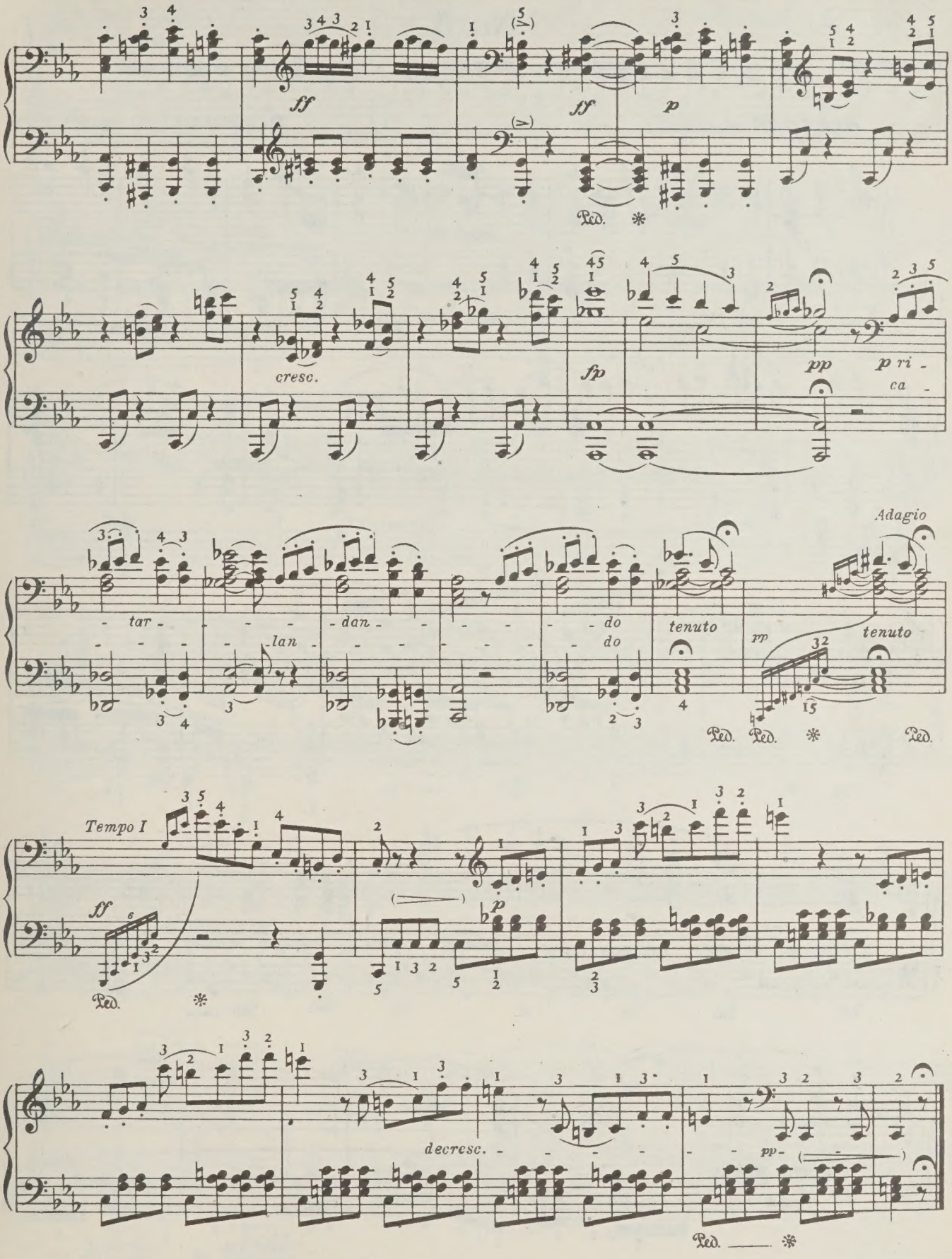
PRESTISSIMO *(♩=104—112)*




ff [p]
fp
fp
Ped.
cresc.
ff
Ped.
p
ff
Ped.
ff
p
(5)
(1)
(3)
ff
ff
p
cresc.
Ped.
sf
Ped.
p
sf
p


p
sf
cresc.
sopra
sopra
senza rit.
ff
marcatissimo
sf
p
cresc.
f
sf
[ff]
p


fffp
Ped.
fp
fp
cresc.
sf
ff
Ped.
p
ff
Ped.
ff
p

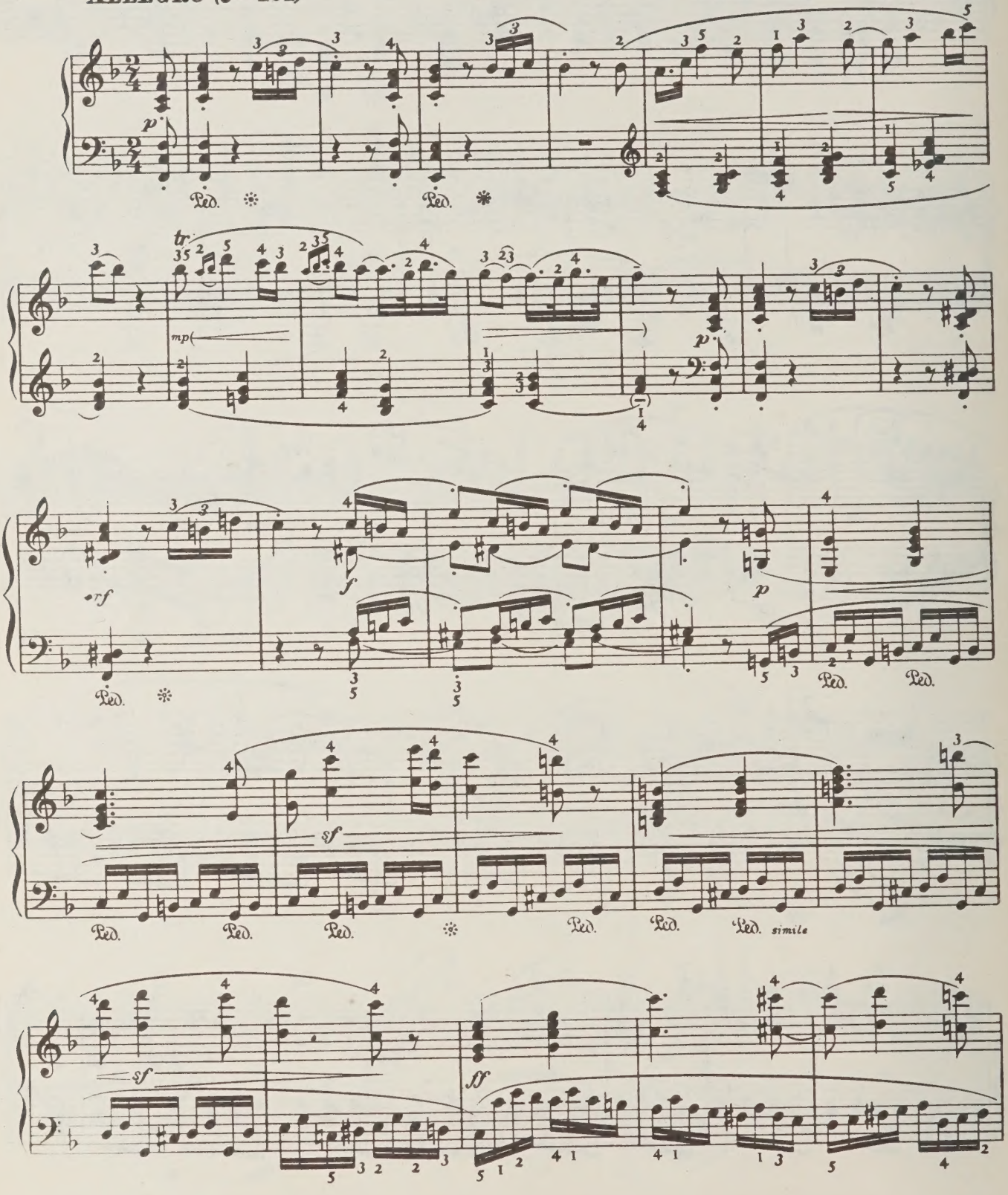
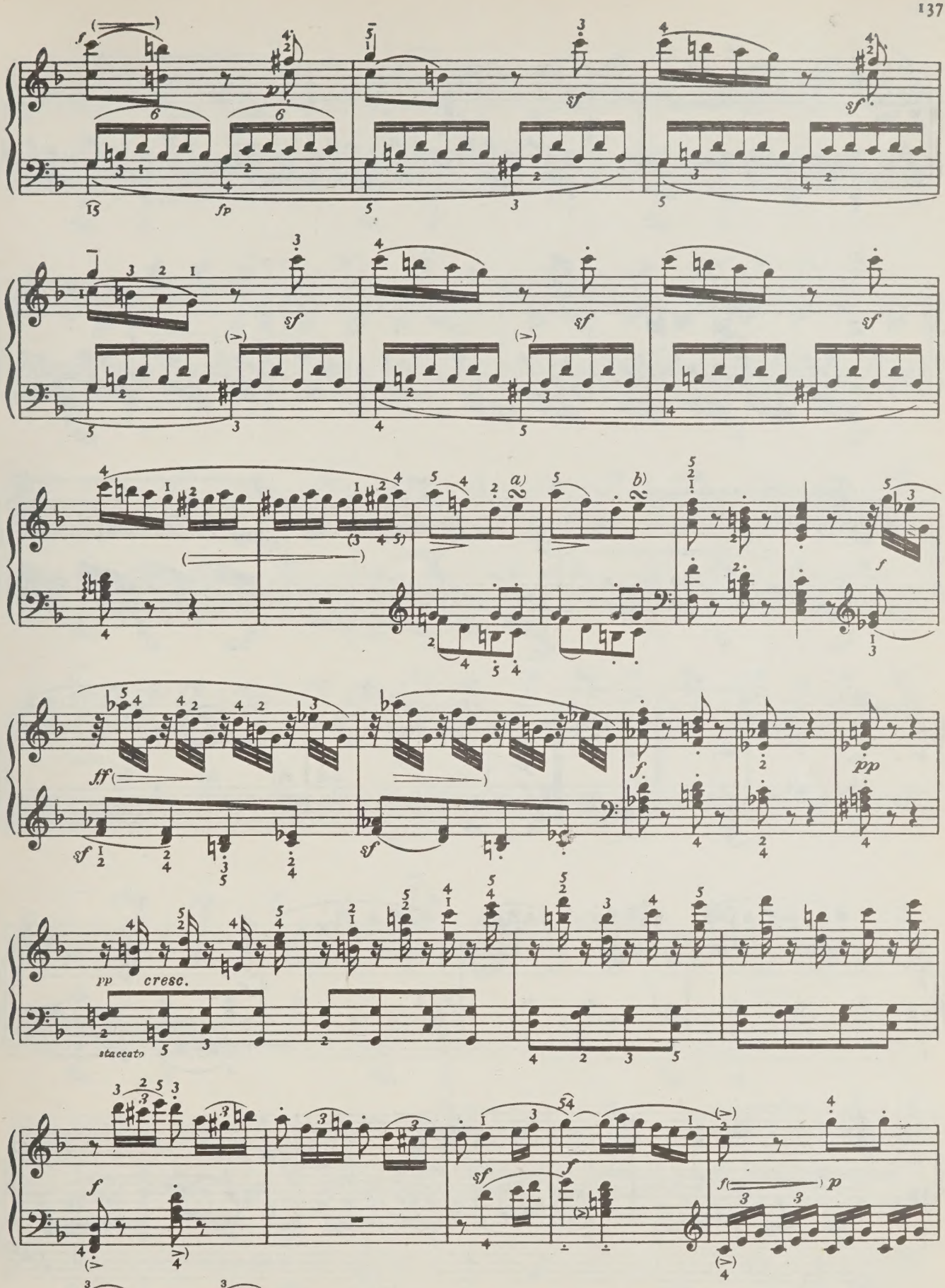

ff
sff
p
Ped.
cresc.
fp
pp
p ri -
ca -
Adagio
- tar -
- lan -
- dan -
- do
do
tenuto
rp
tenuto
Ped.
Tempo I
ff
p
decresc.
pp
Ped.

SONATE

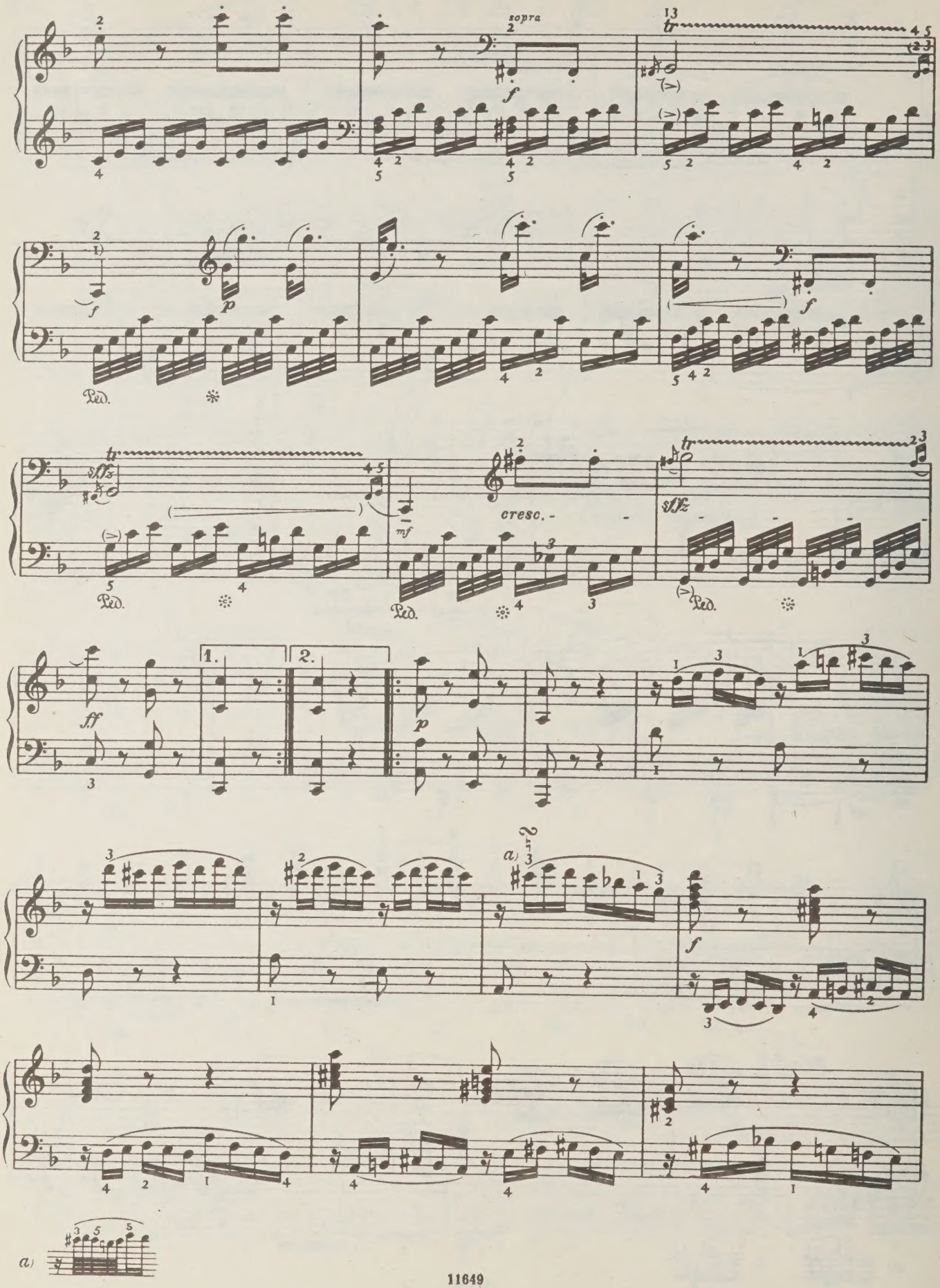
No. 6

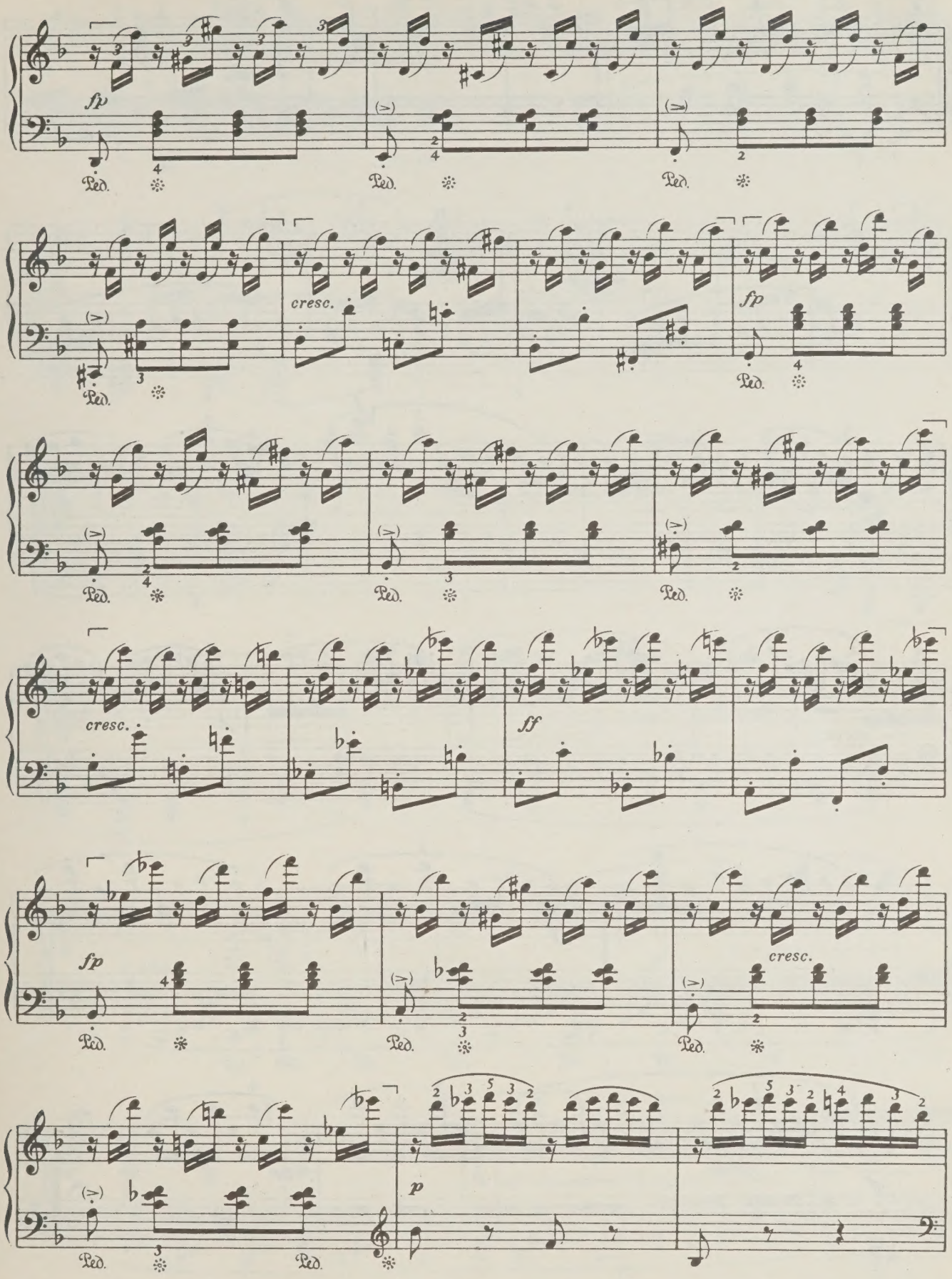
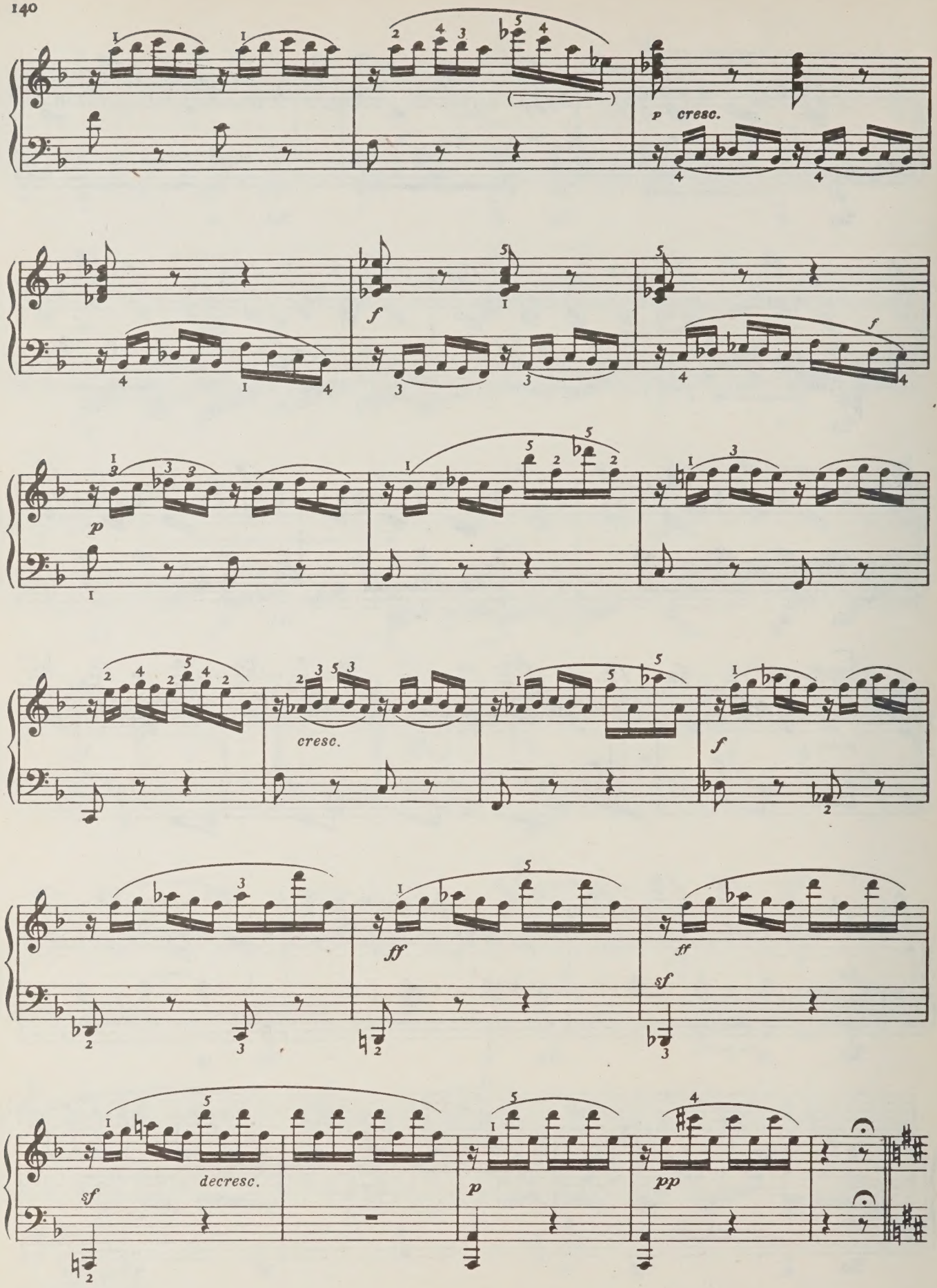
DER GRÄFIN VON BROWNE GEWIDMET

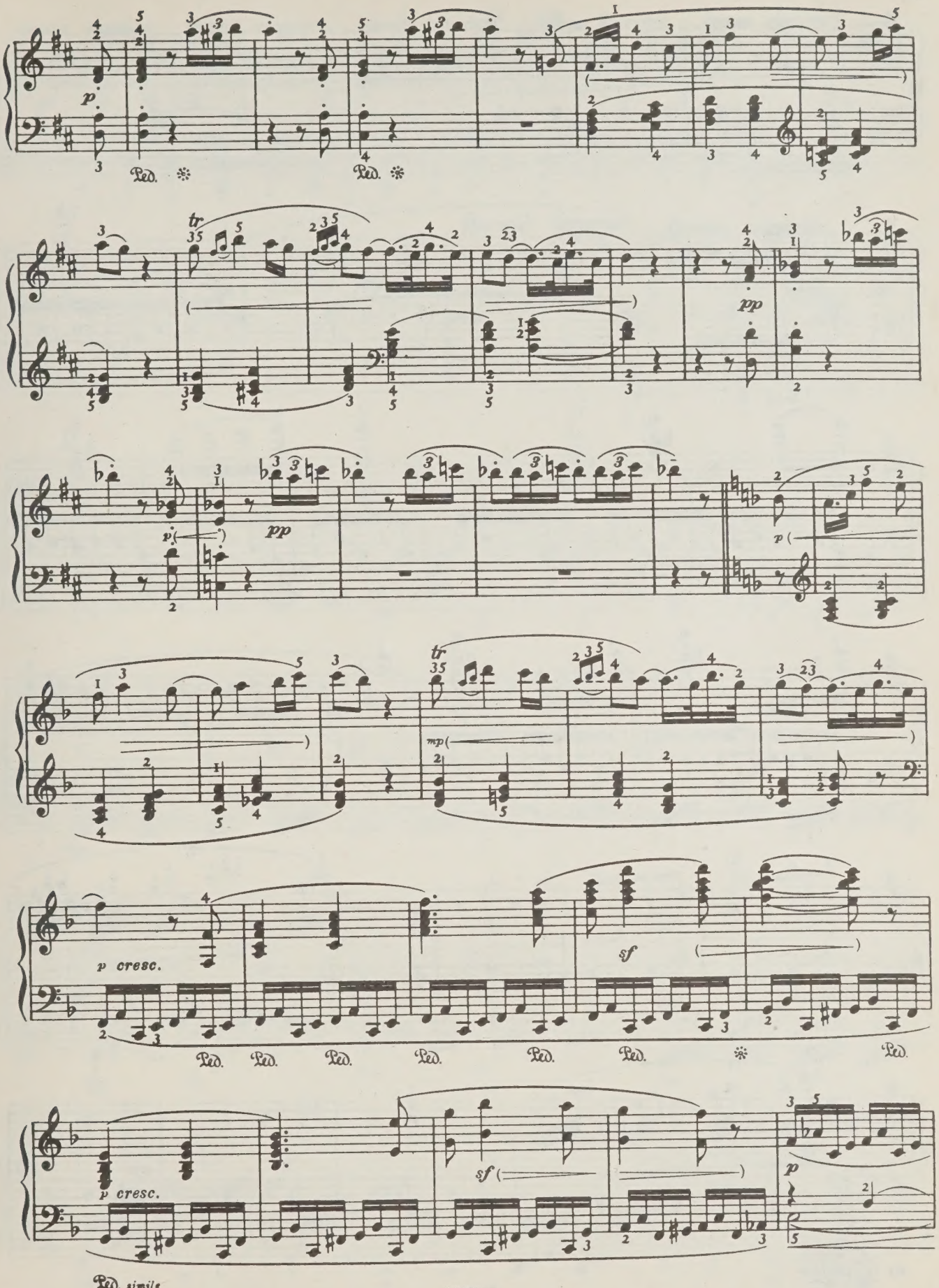
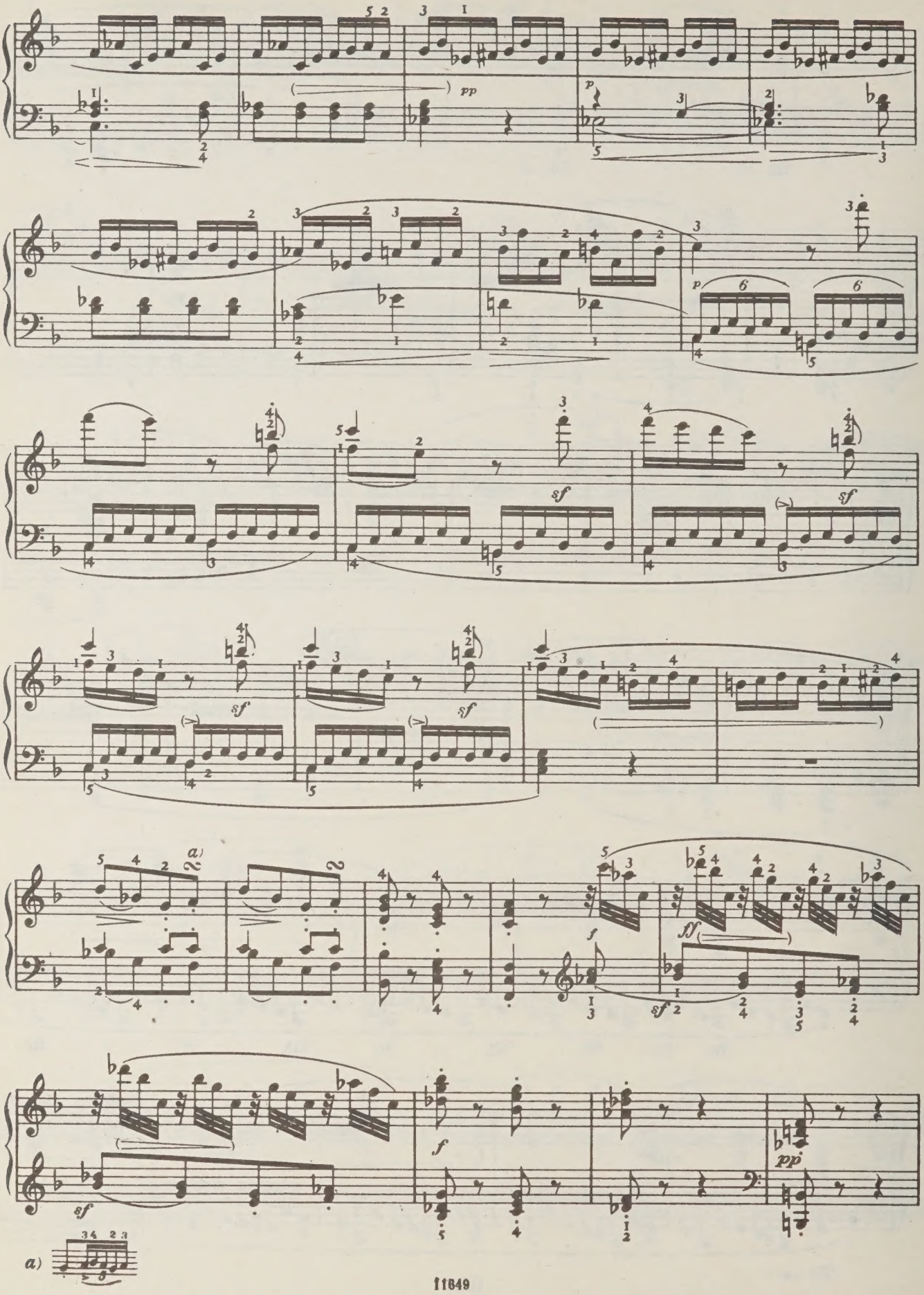
ALLEGRO (♩ = 104) *BEETHOVEN, Op. 10 Nr. 2*

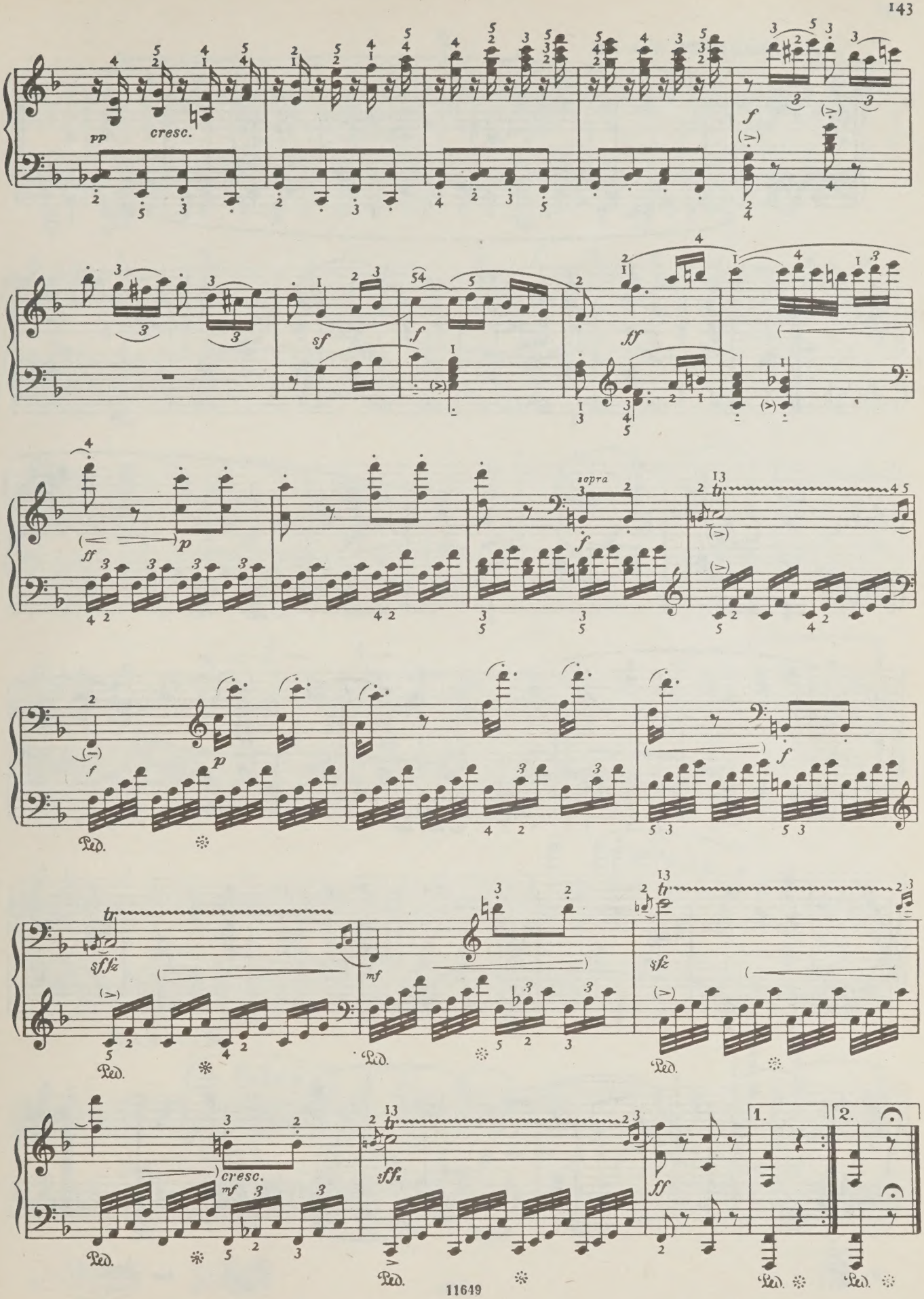
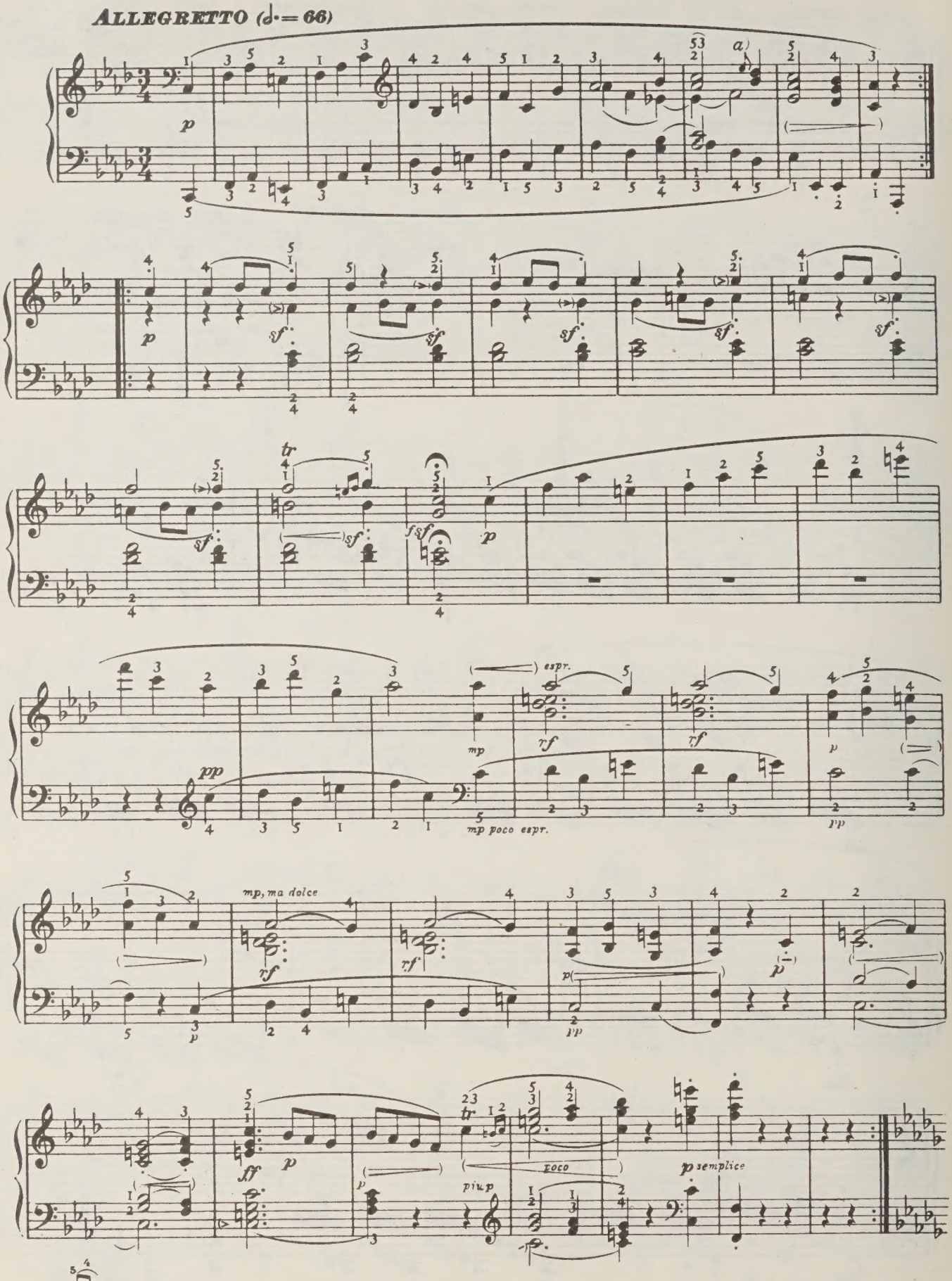


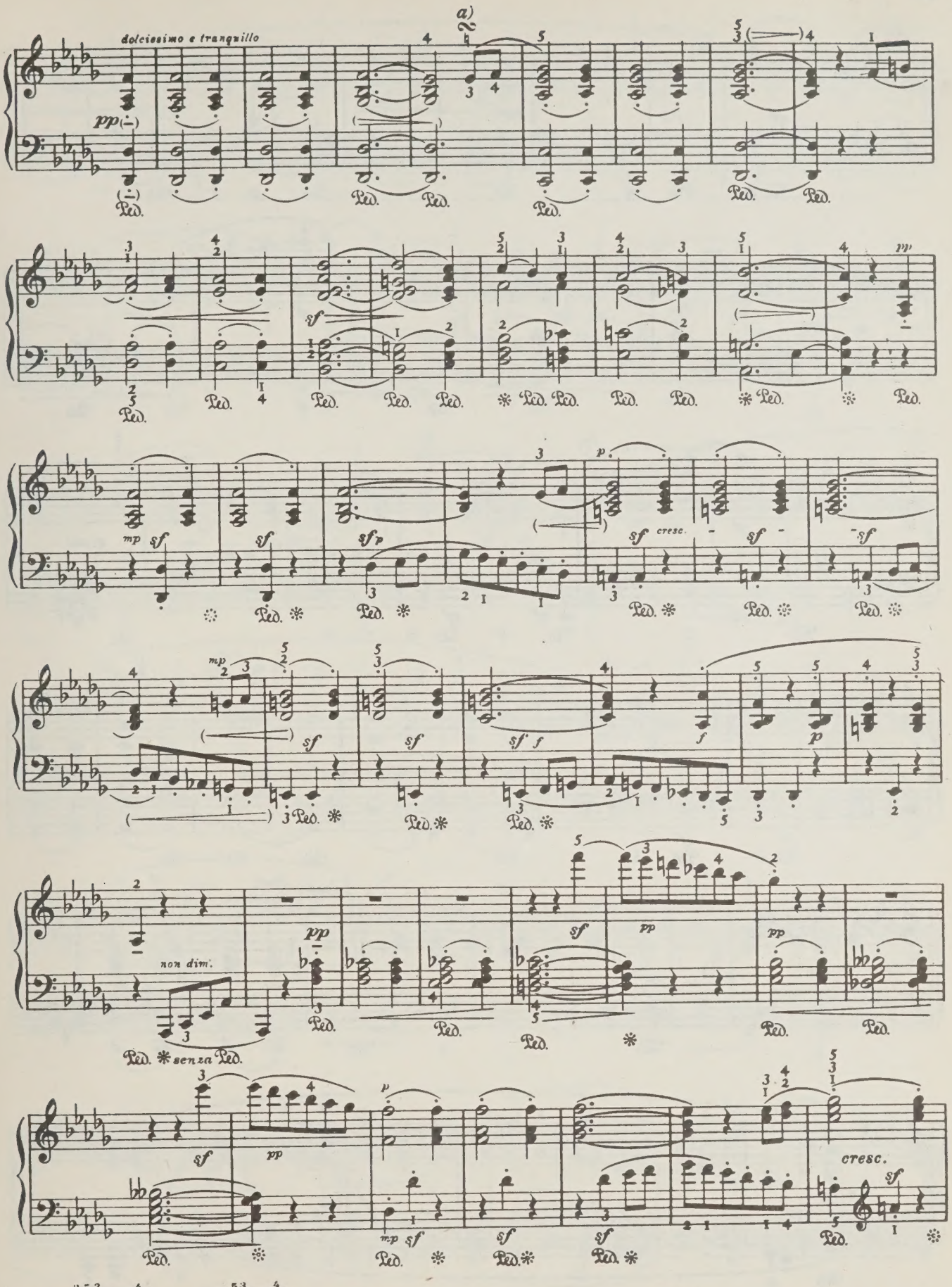
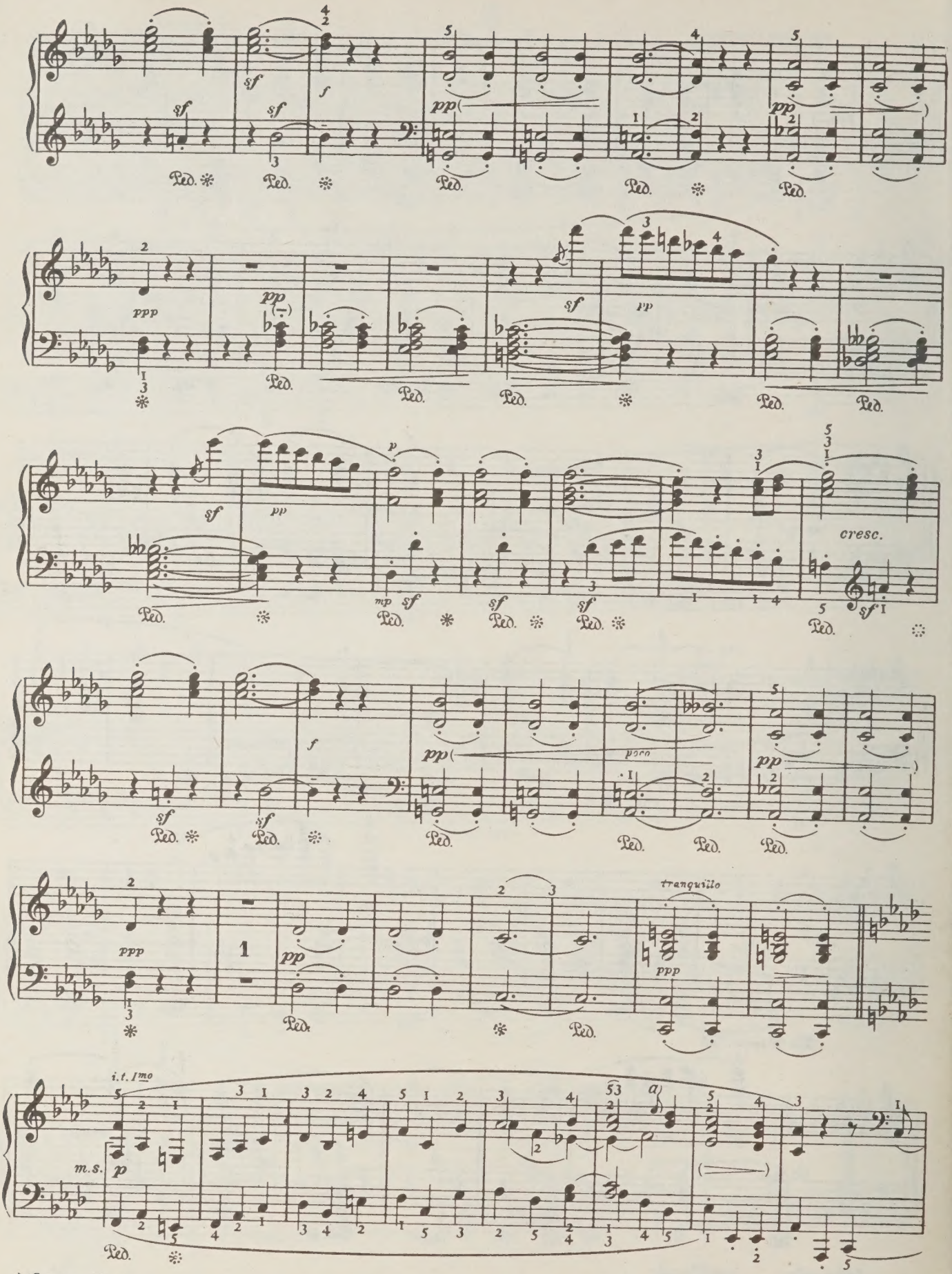
a)
b)
cresc.
staccato

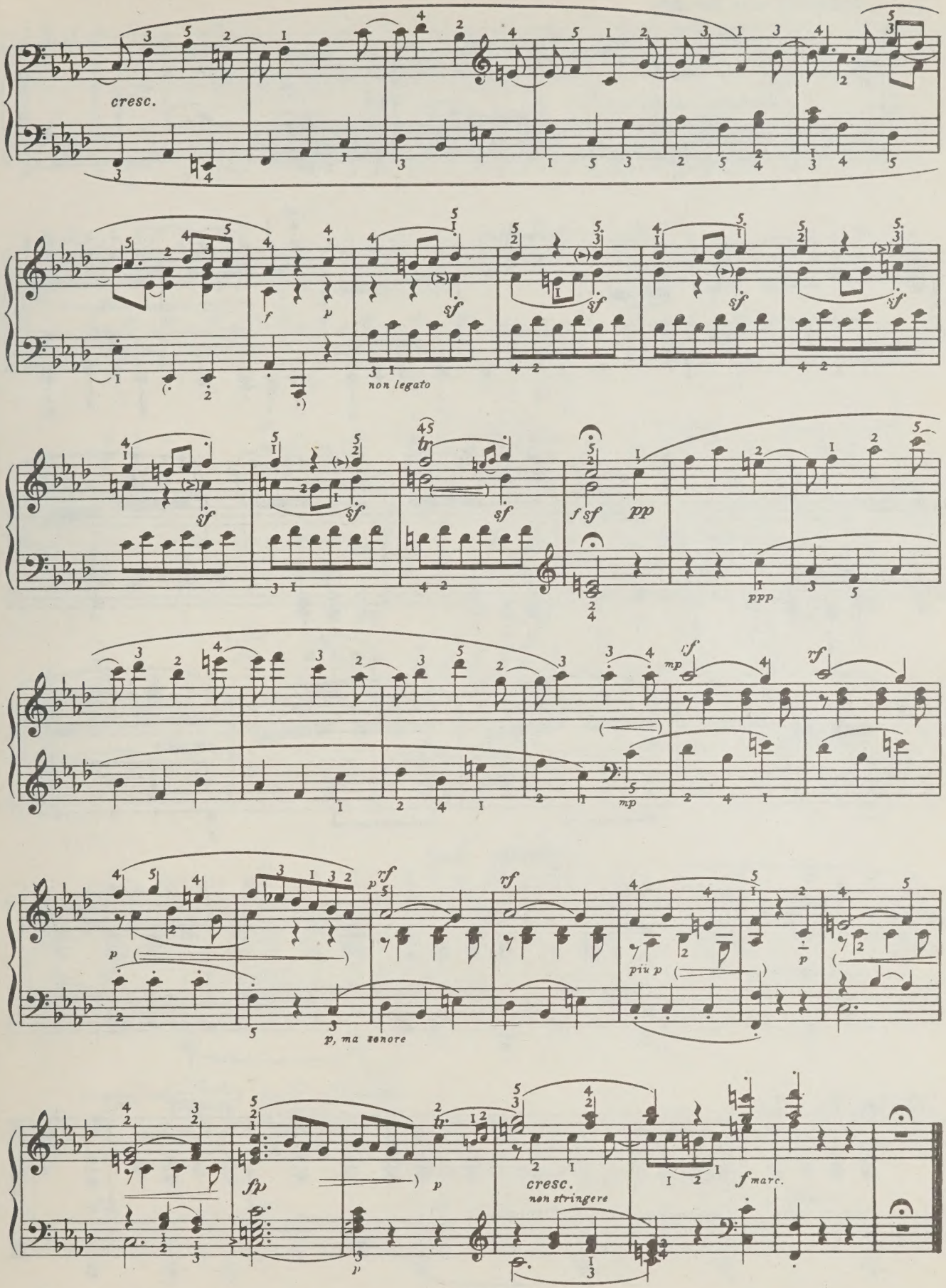

sopra
cresc.
1.
2.
a)

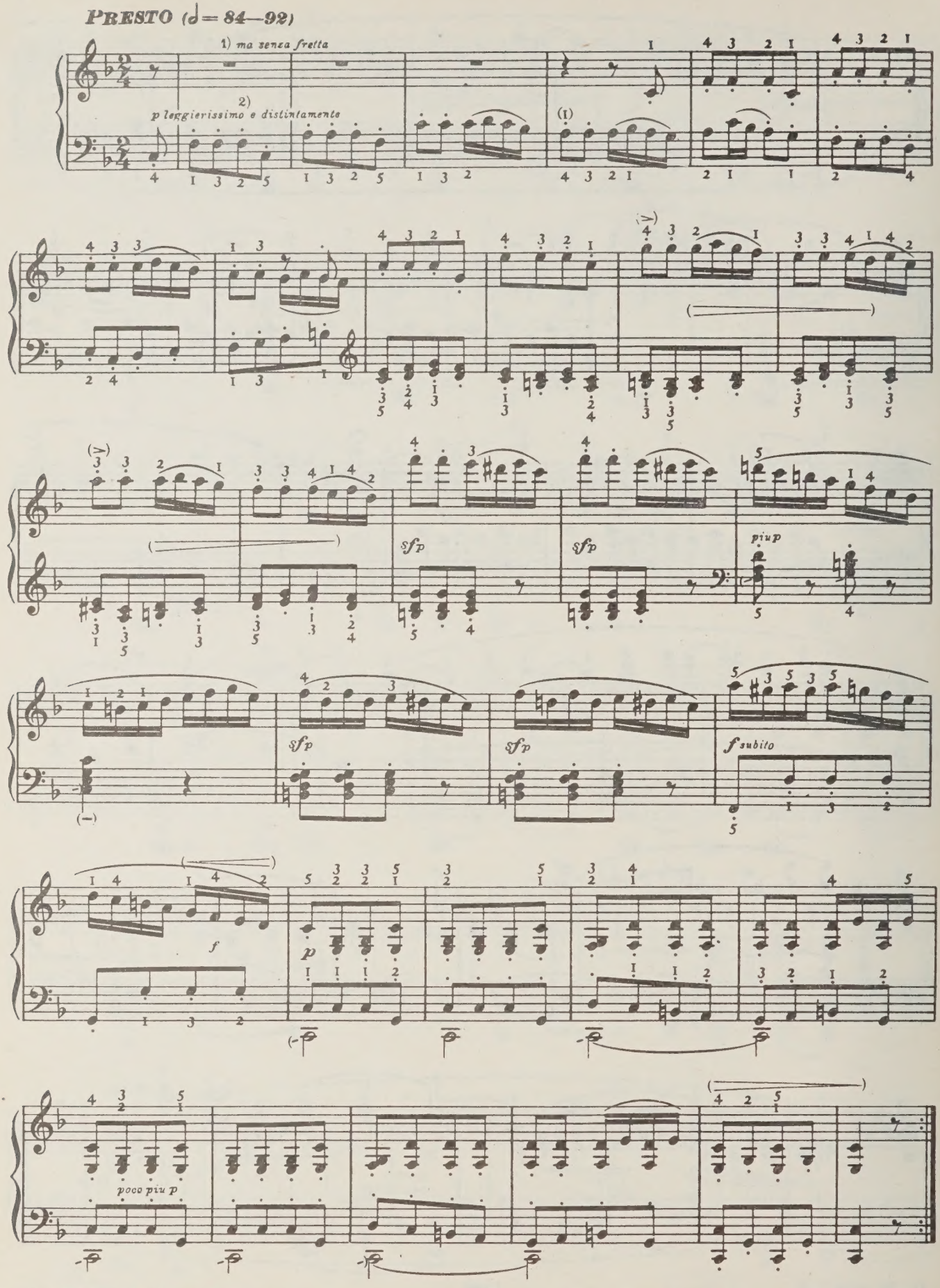

fp
Ped.
cresc.
fp
ff
p

p cresc.
f
f
p
cresc.
f
ff
ff
sf
sf
decresc.
p
pp


p
Ped.
Ped.
tr
pp
p
pp
mp
p cresc.
sf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
p cresc.
sf
p
Ped. simile

pp
p
sf
sf
sf
a)
f
ff
sf
f
ppp
sf
a)

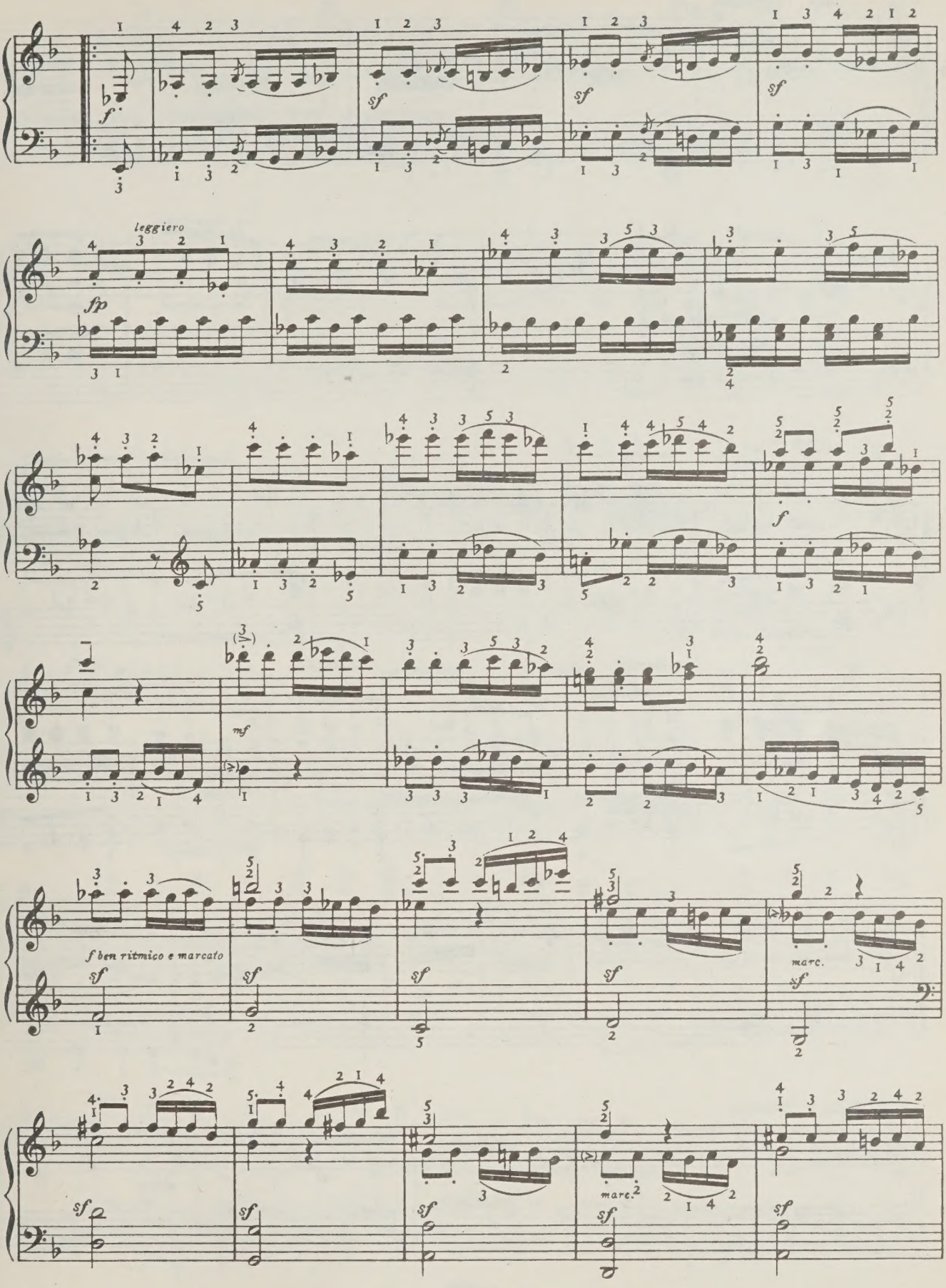
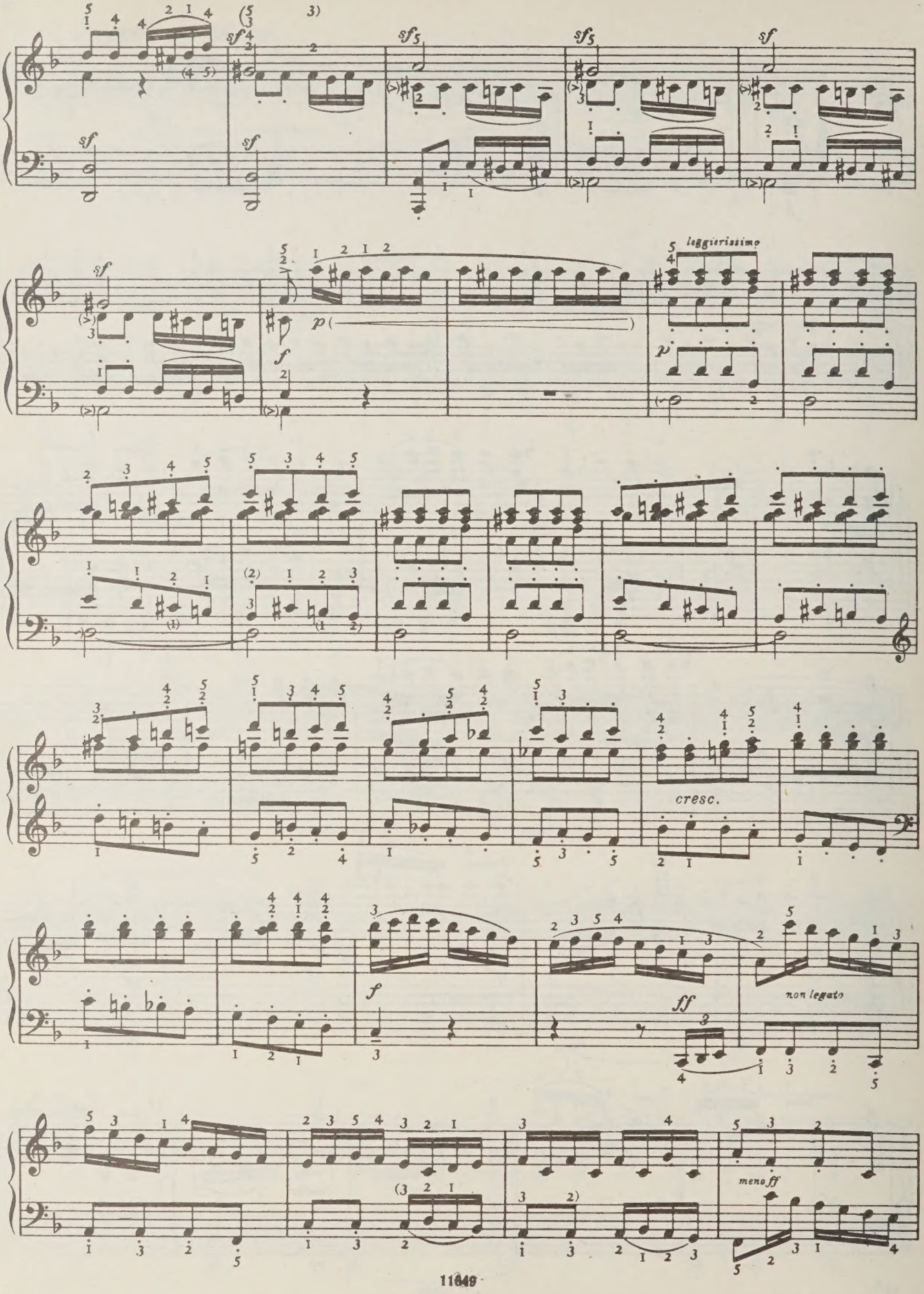

pp
cresc.
f
sf
f
ff
ff
p
sopra
f
tr
f
p
sffz
mf
sffz
cresc.
mf
sffz
ff
1.
2.
Ped.

ALLEGRETTO (♩.= 66)
a)
p
sf
tr
fsf
espr.
mp
rf
pp
mp poco espr.
mp, ma dolce
ff
piu p
poco
p semplice
a)

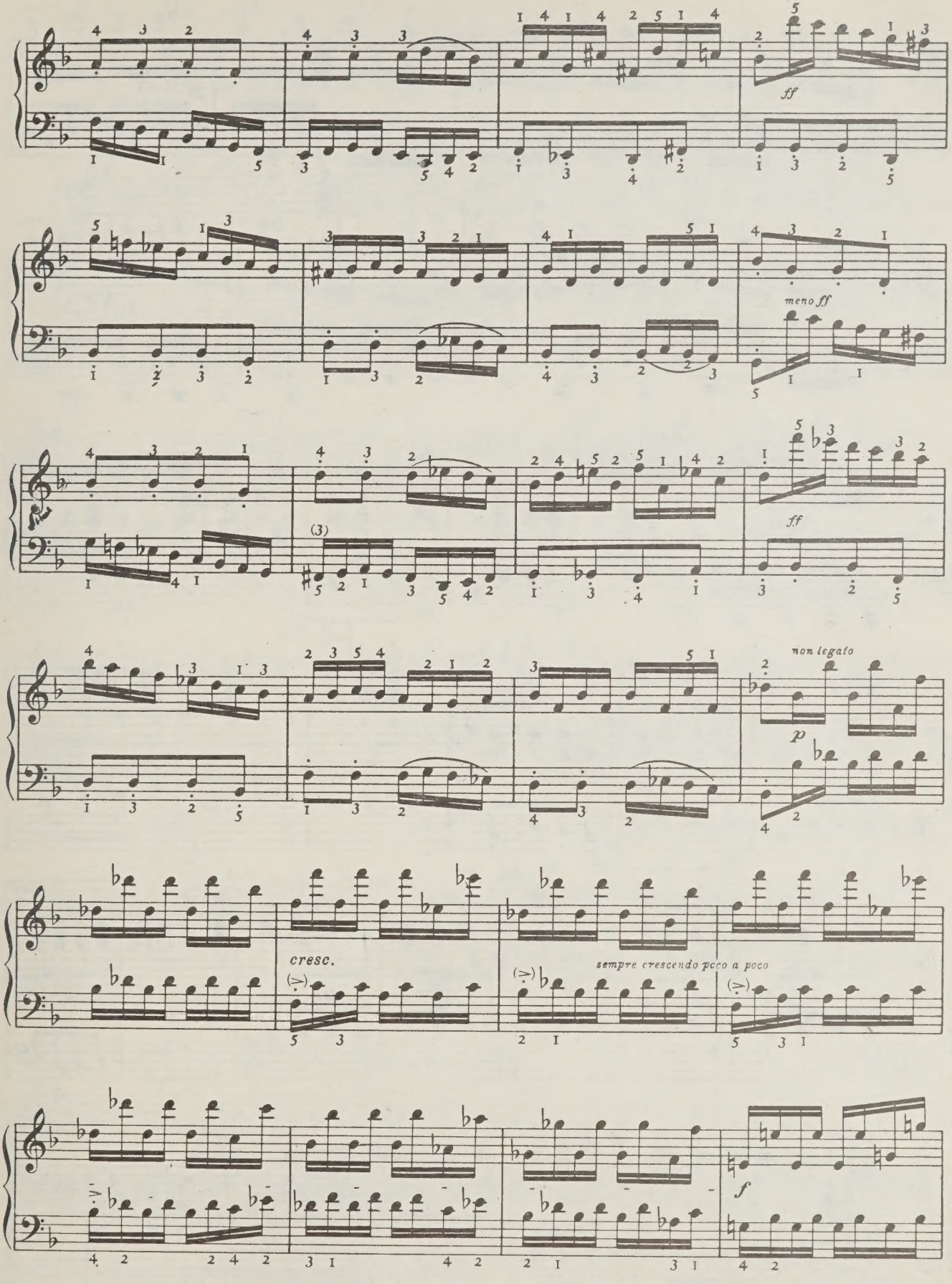
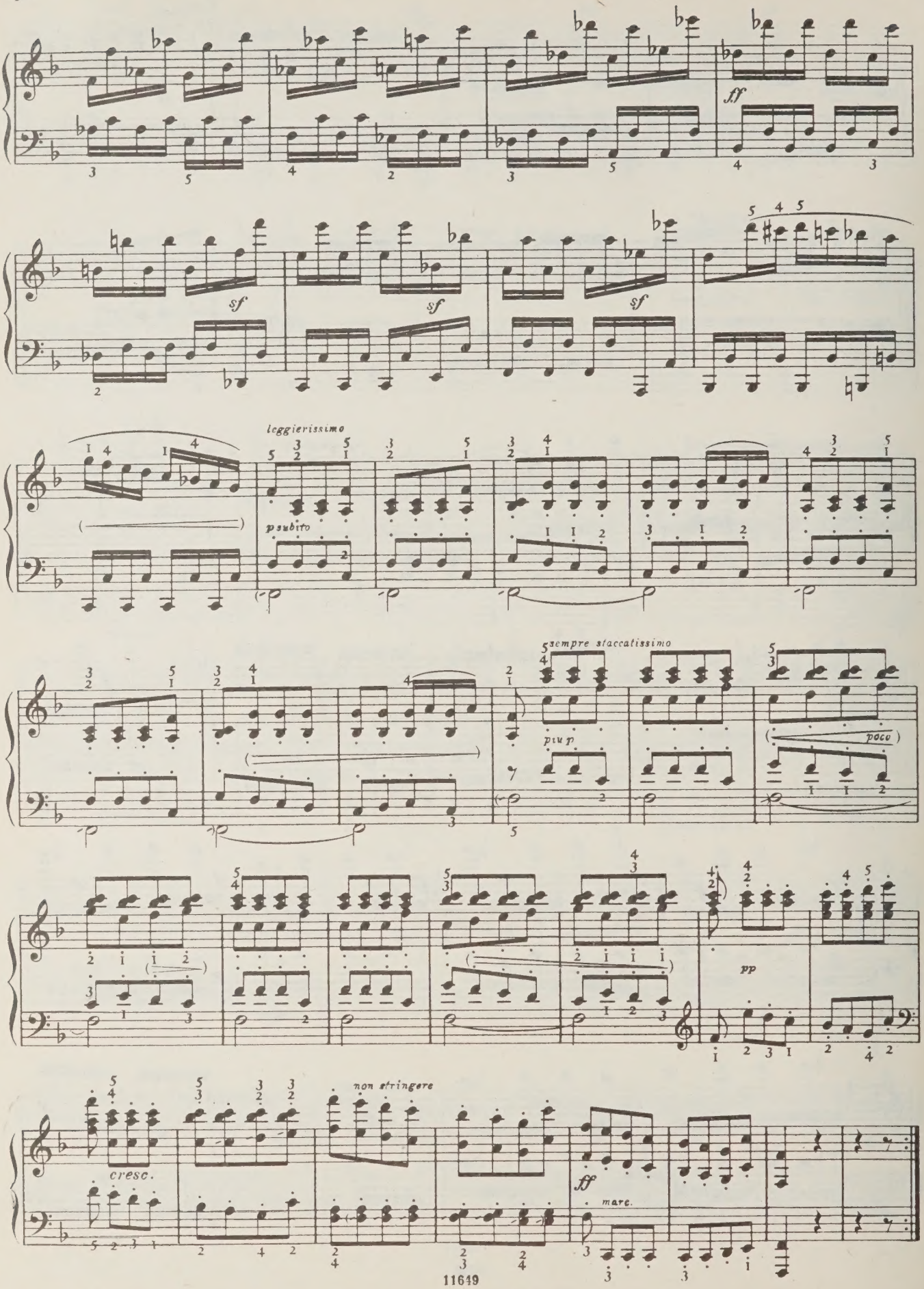

a)
dolcissimo e tranquillo
pp
Ped.
sf
mp
sfp
p
cresc.
non dim.
senza Ped.
cresc.
a) 3 5 3 4 или 5 3 4

a) См. стр. 144 a).


cresc.
non legato
p, ma sonore
piu p
cresc.
non stringere
f marc.



1) без спешки. 2) очень отчетливо.


leggiero
fp
mf
f ben ritmico e marcato
marc.

3)
leggierissimo
cresc.
non legato
meno ff

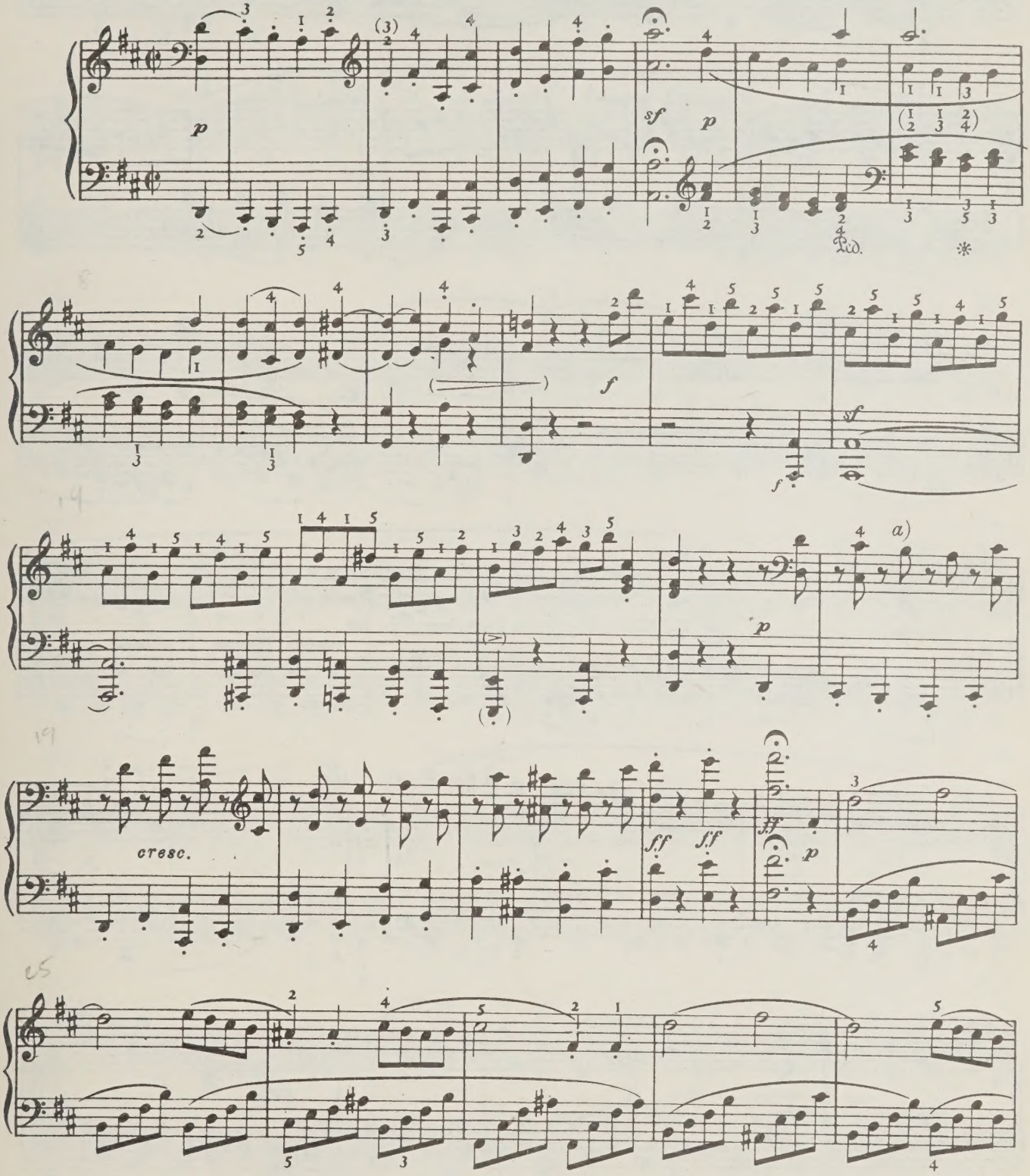

ff
meno ff
ff
non legato
p
cresc.
sempre crescendo poco a poco
f

ff
sf
sf
sf
leggierissimo
p subito
sempre staccatissimo
più p
poco
pp
non stringere
cresc.
ff
marc.

SONATE

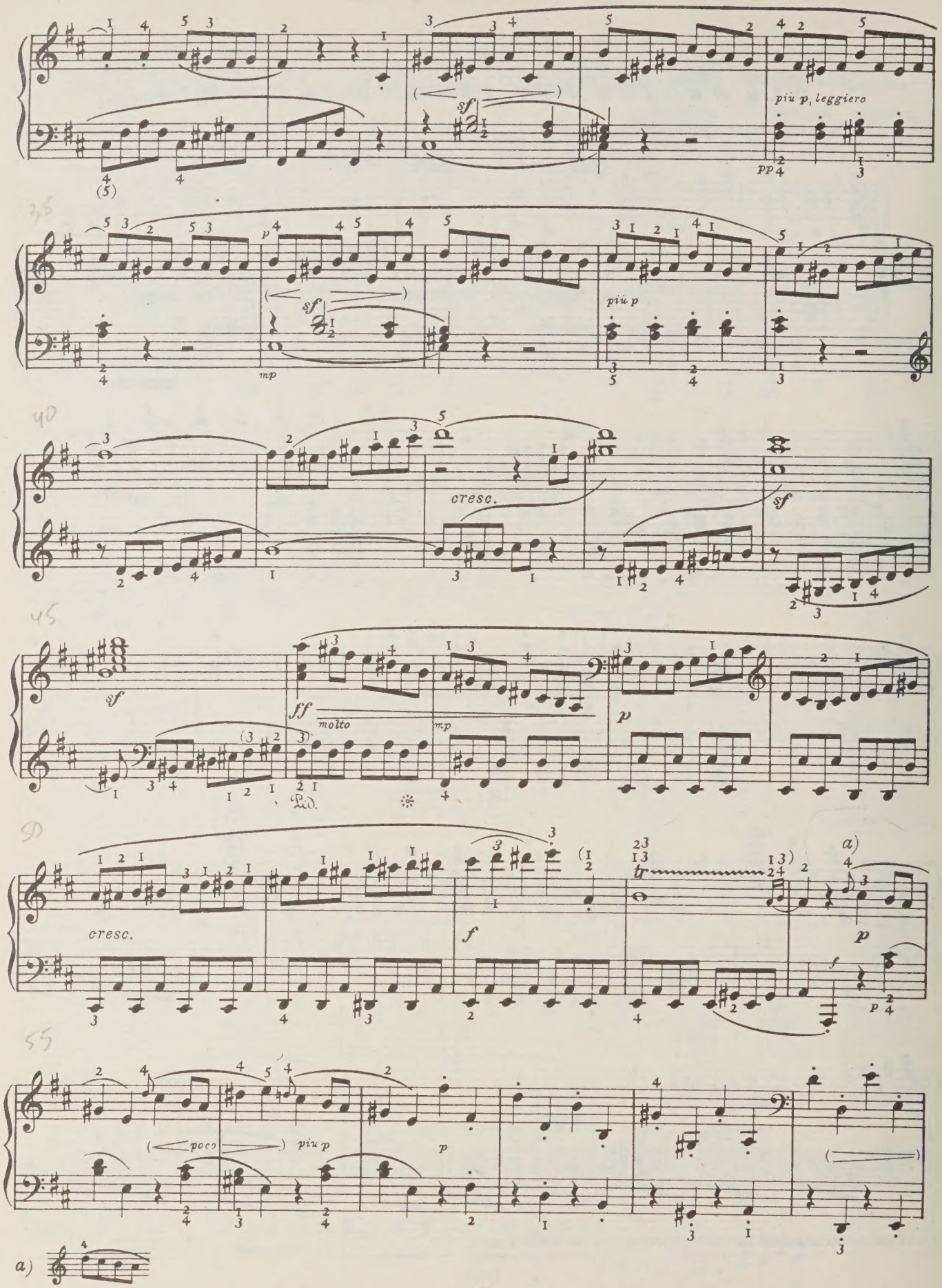
No. 7

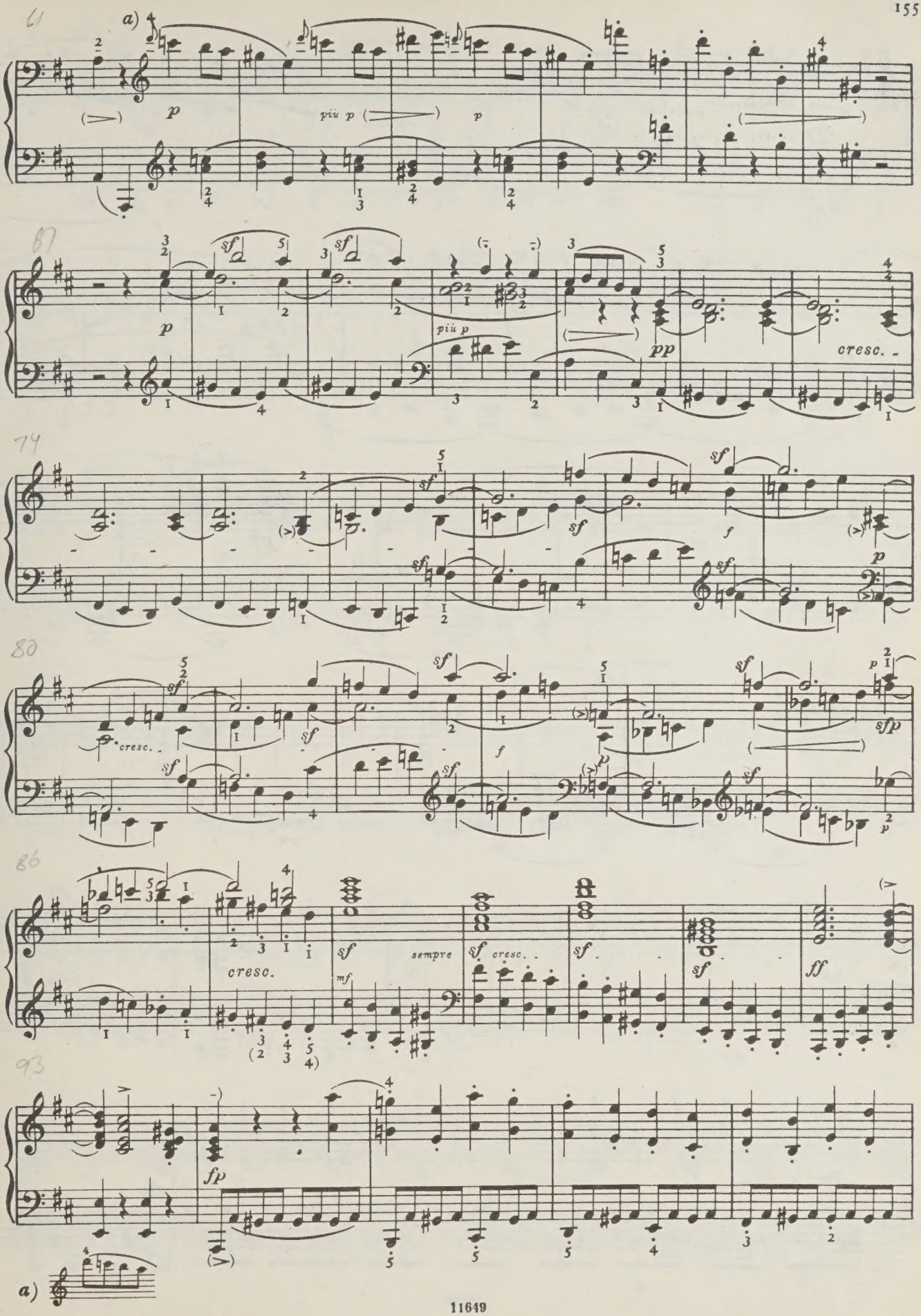
DER GRÄFIN VON BROWNE GEWIDMET

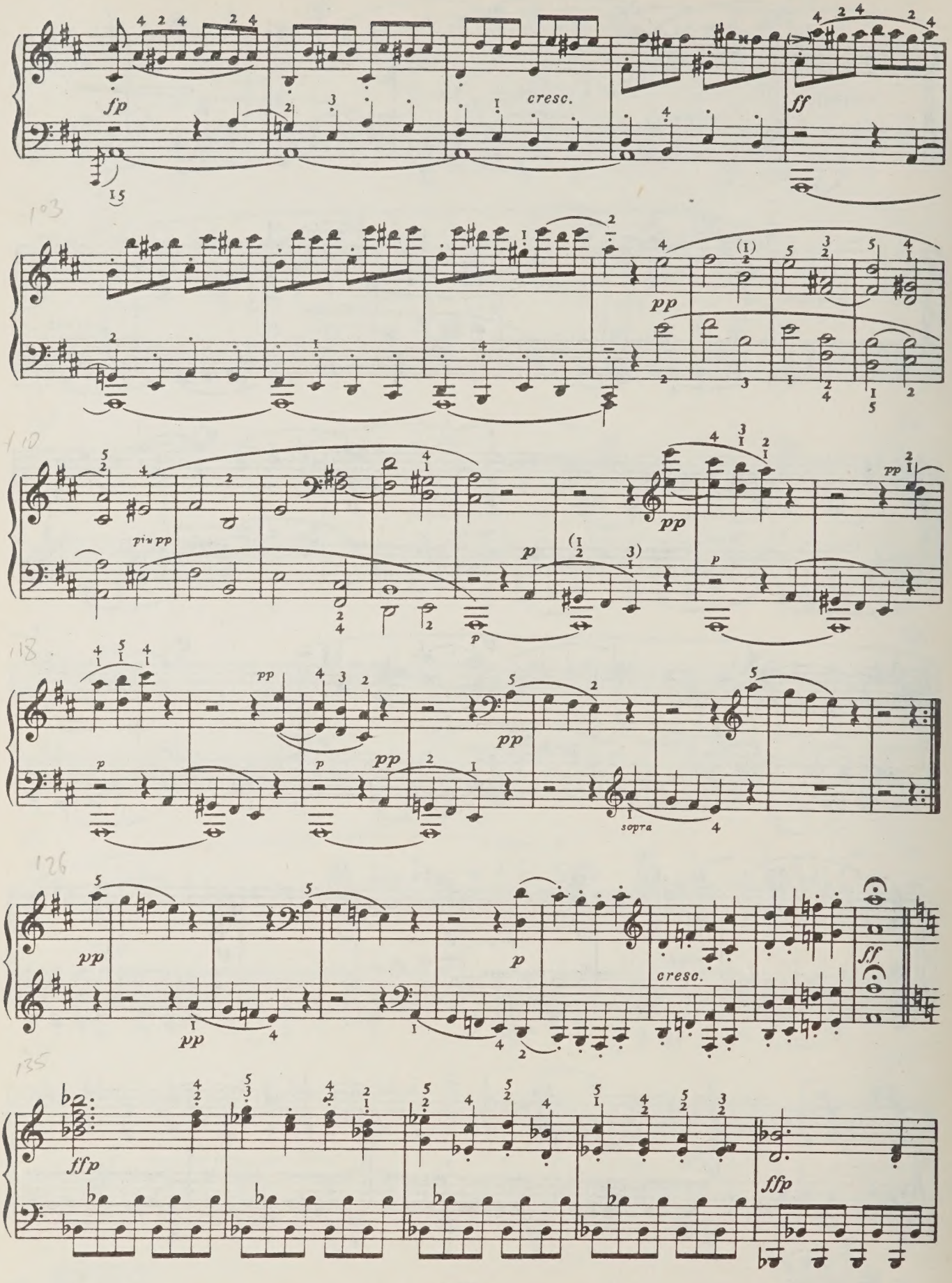
PRESTO (♩ = 152—168) *BEETHOVEN. Op. 10 Nr. 3*

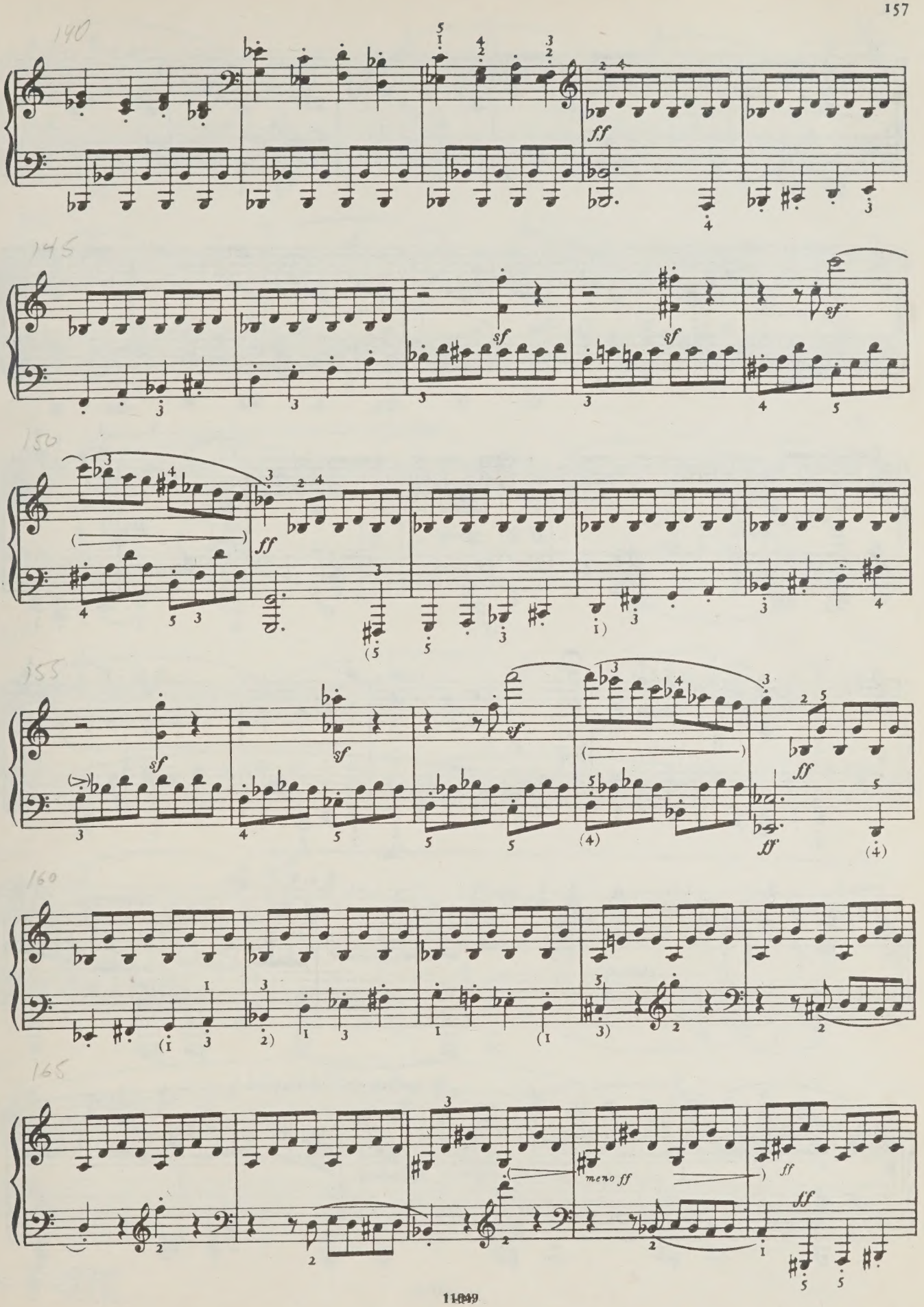


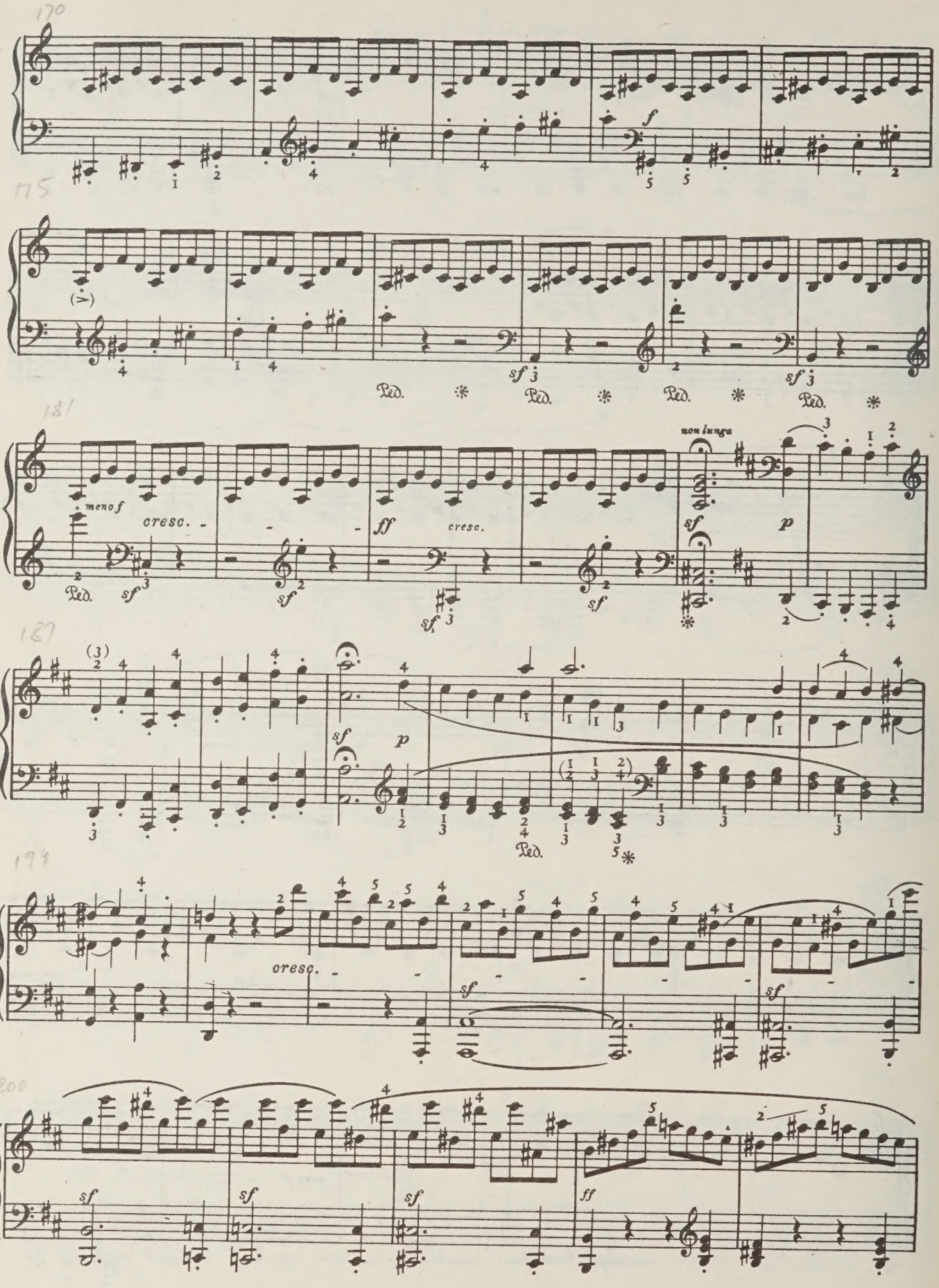
a) Во многих изданиях октавы идут на протяжении всего такта.

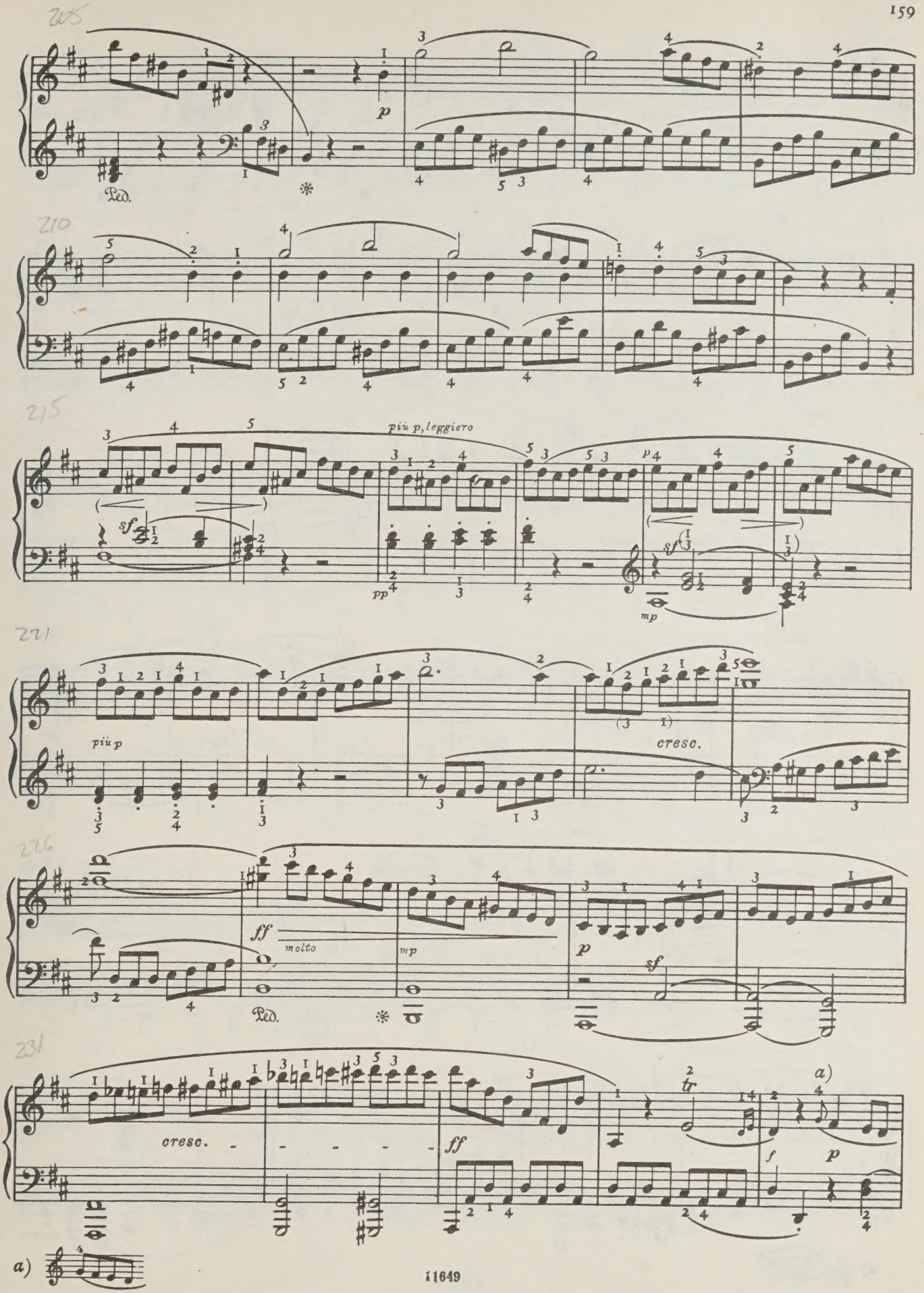

piu p, leggiero
pp
sf
mp
piu p
cresc.
sf
ff
molto
mp
p
Ped.
cresc.
f
tr
a)
p
f
p
poco
piu p
p
a)

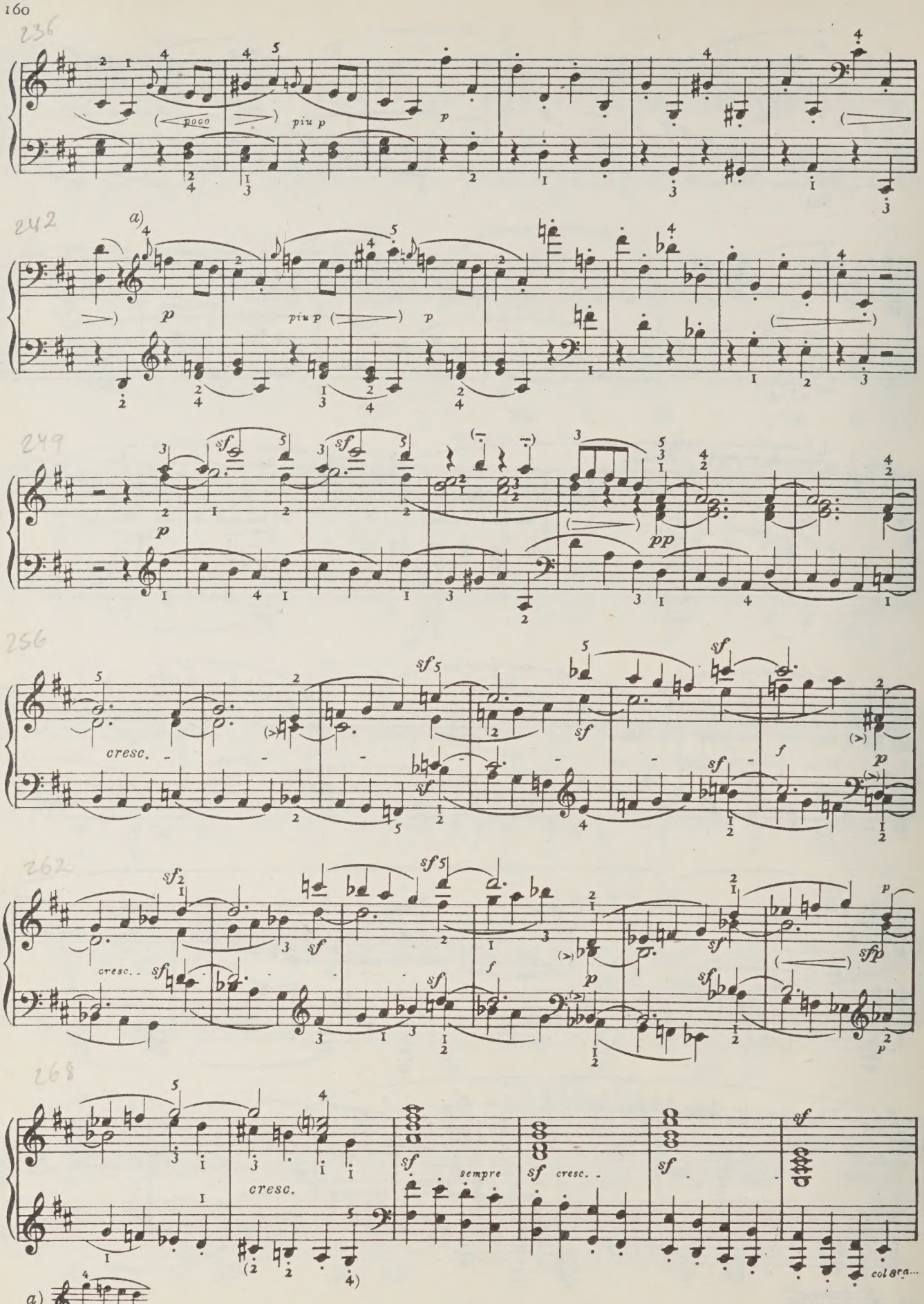

a)
p
più p
p
sf
più p
pp
cresc.
sf
f
p
cresc.
sf
sfp
cresc.
sempre
mf
ff
fp
a)

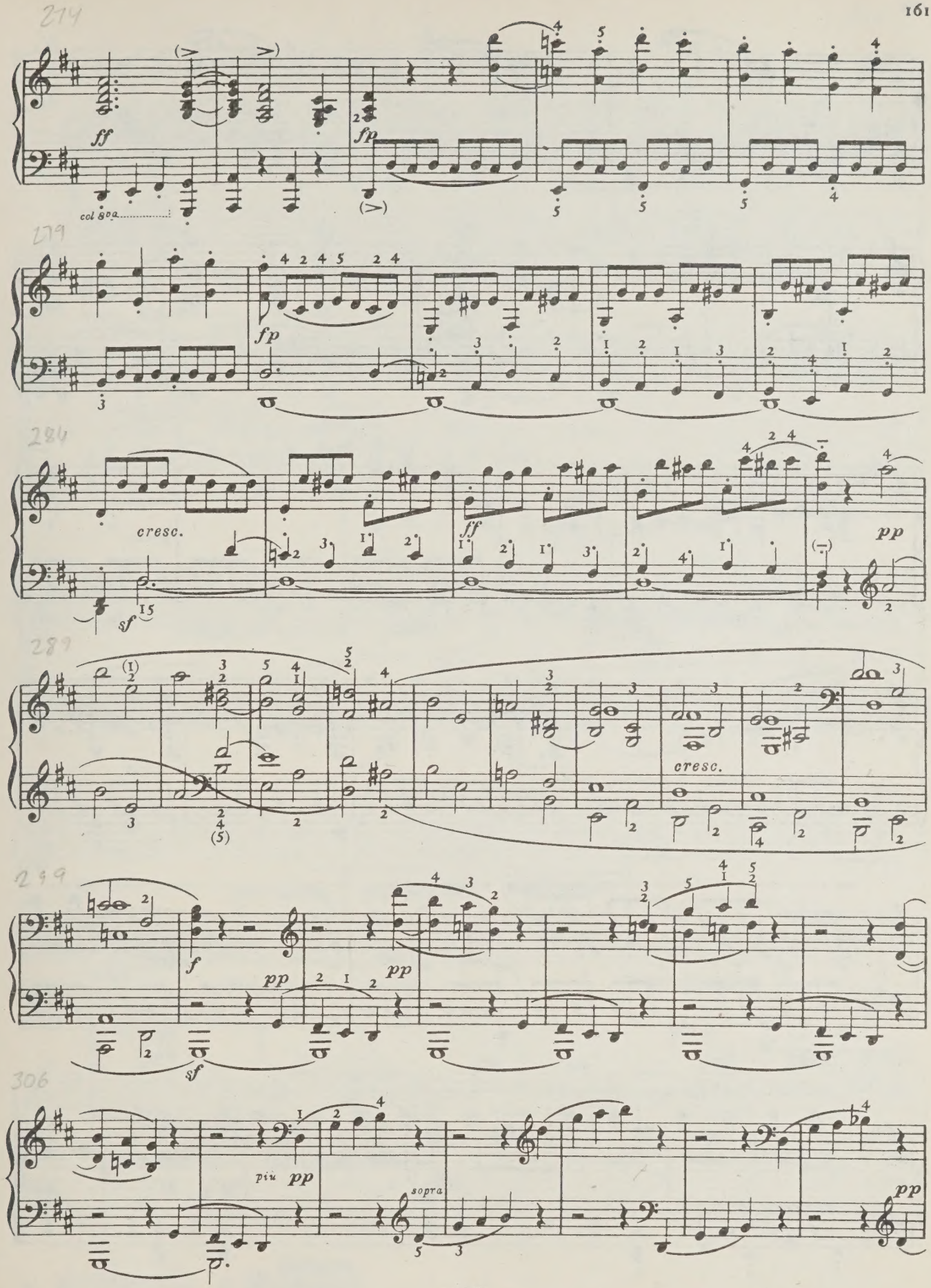

fp
cresc.
ff
pp
più pp
p
pp
sopra
pp
ffp


140
145
150
155
160
165
ff
sf
meno ff


170
175
(>)
sf
Ped.
181
menof
cresc.
ff
non lunga
187
(3)
p
Ped.
194
cresc.
200
ff


205
Ped.
210
215
più p, leggiero
sf
pp
mp
221
più p
cresc.
226
ff
molto
mp
p
sf
Ped.
231
cresc.
ff
tr
a)
f
p
a)


236
poco
piu p
p
242
a)
p
piu p
p
249
sf
p
pp
256
cresc.
sf
f
262
cresc.
sf
sfp
268
cresc.
sempre
sf
cresc.
colla...
a)


ff
fp
col 8va
fp
cresc.
sf
ff
pp
cresc.
f
pp
pp
sf
piu pp
sopra
pp

313

320

326

332

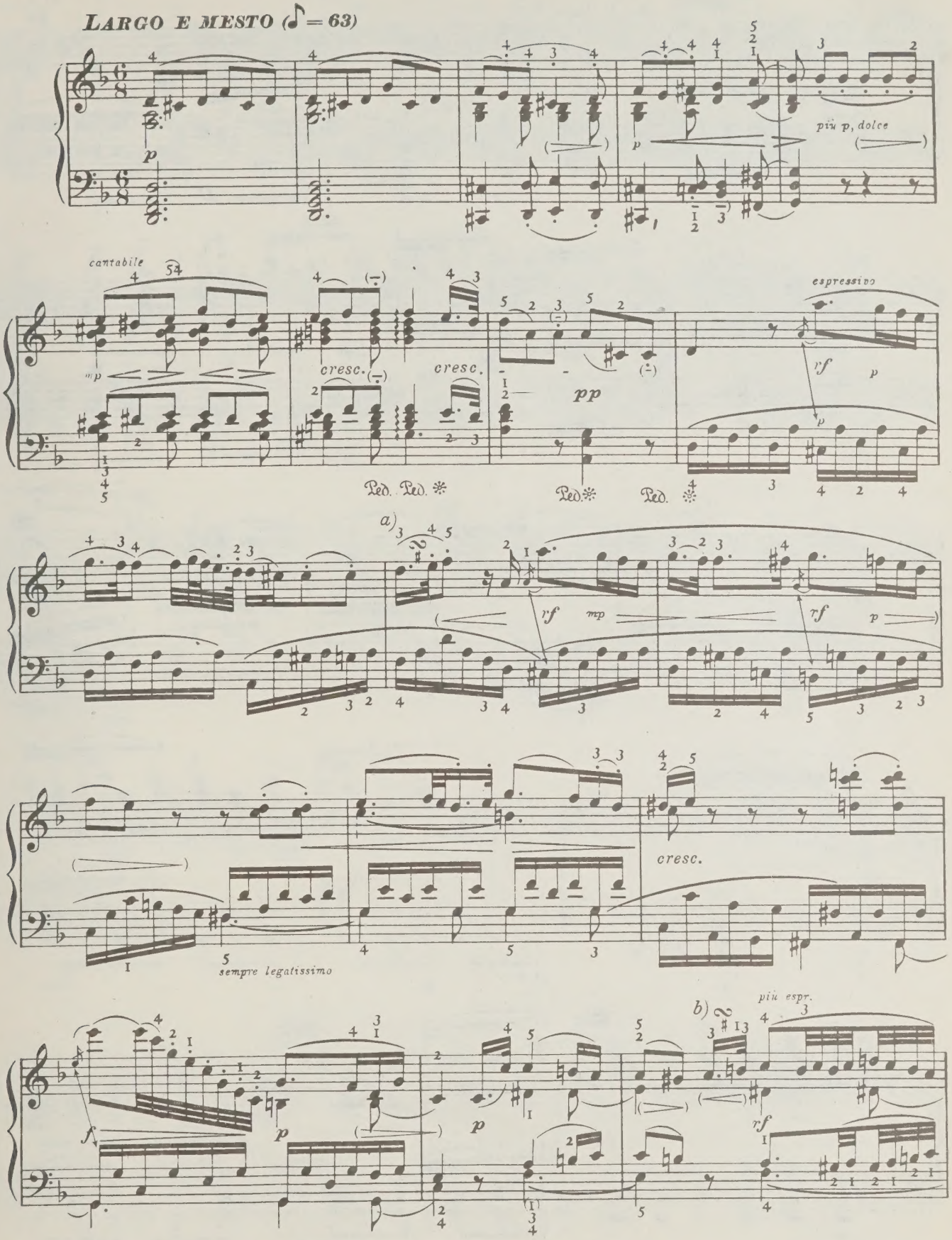
337

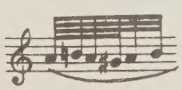
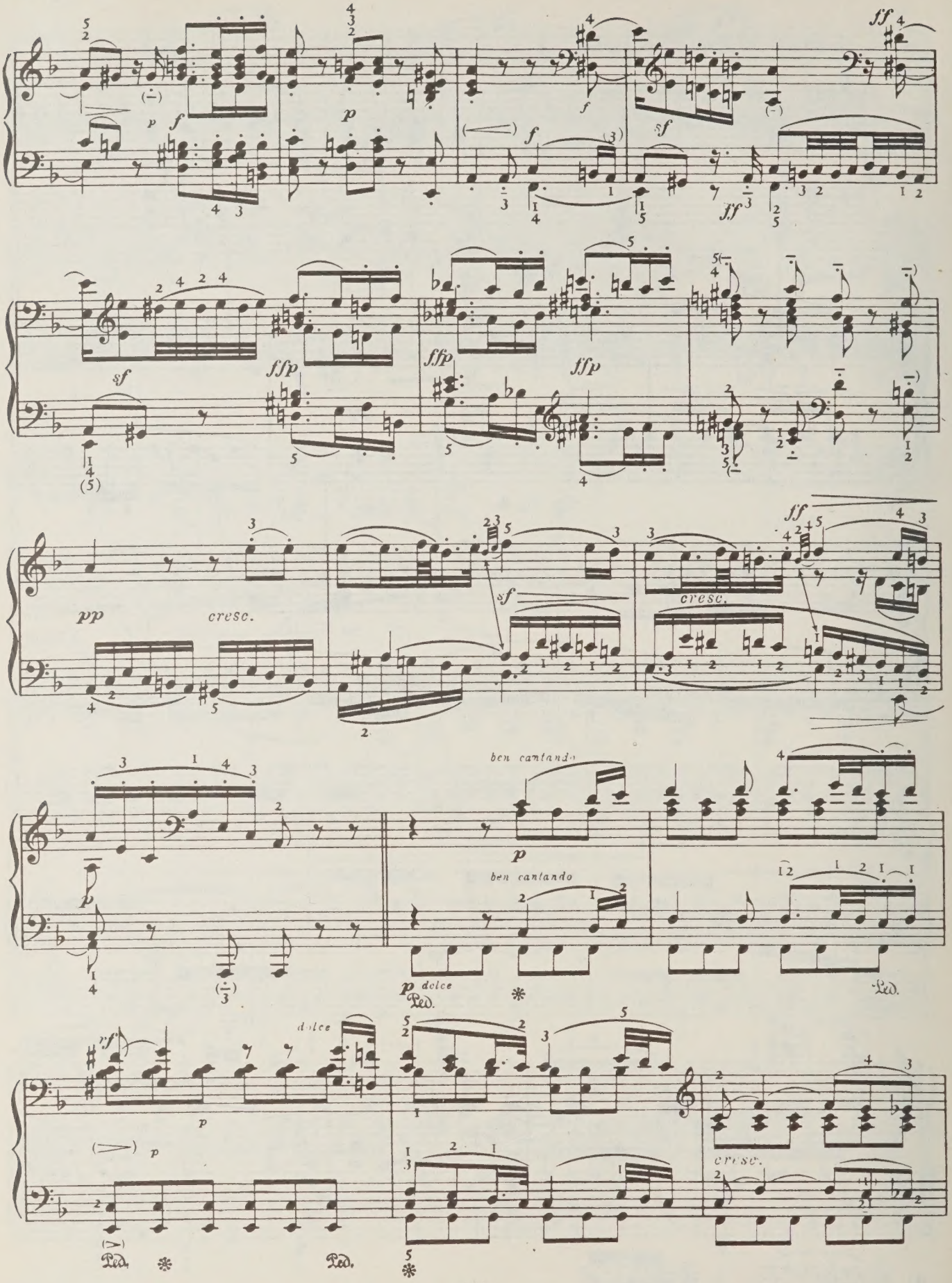
342

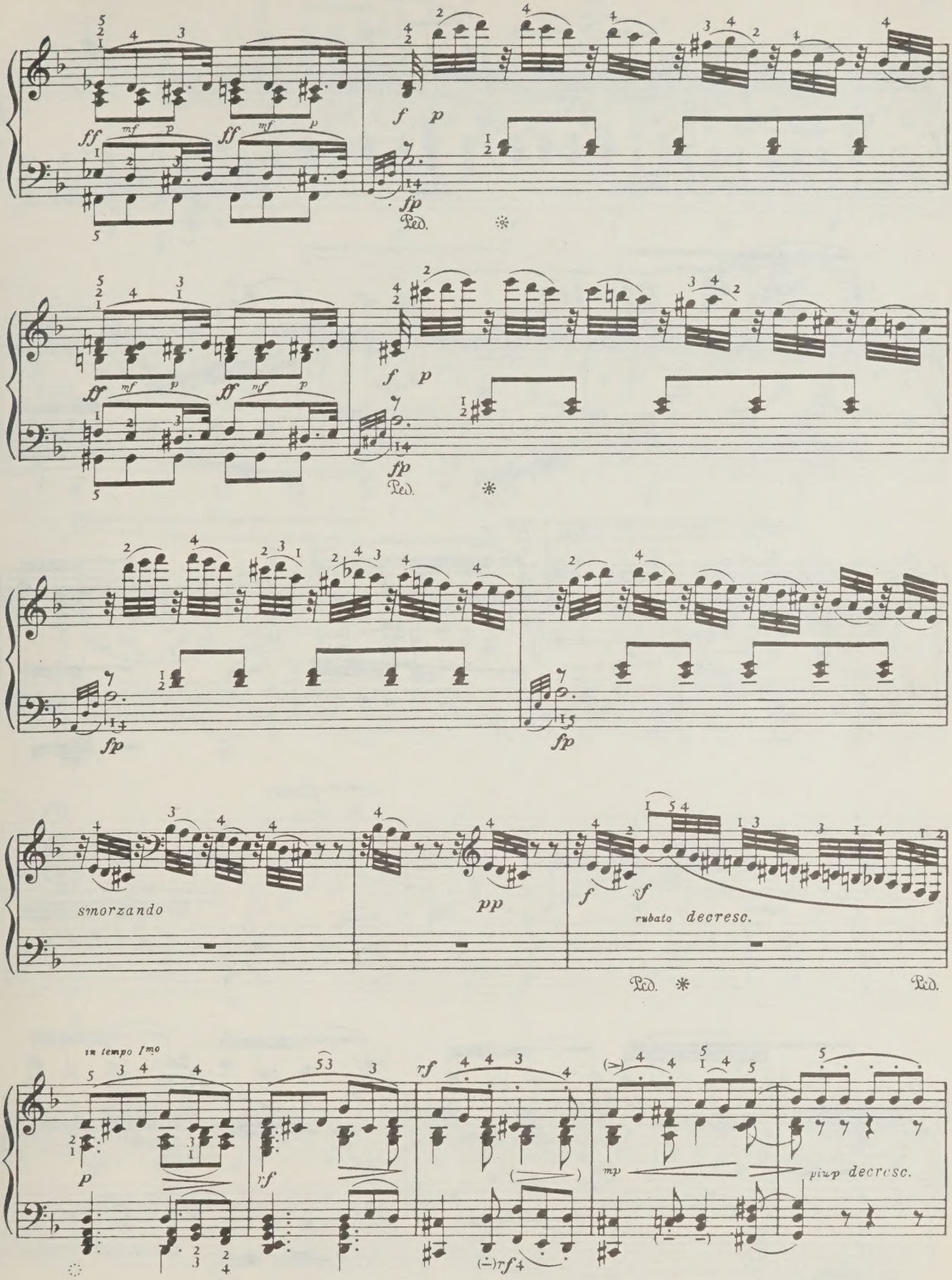
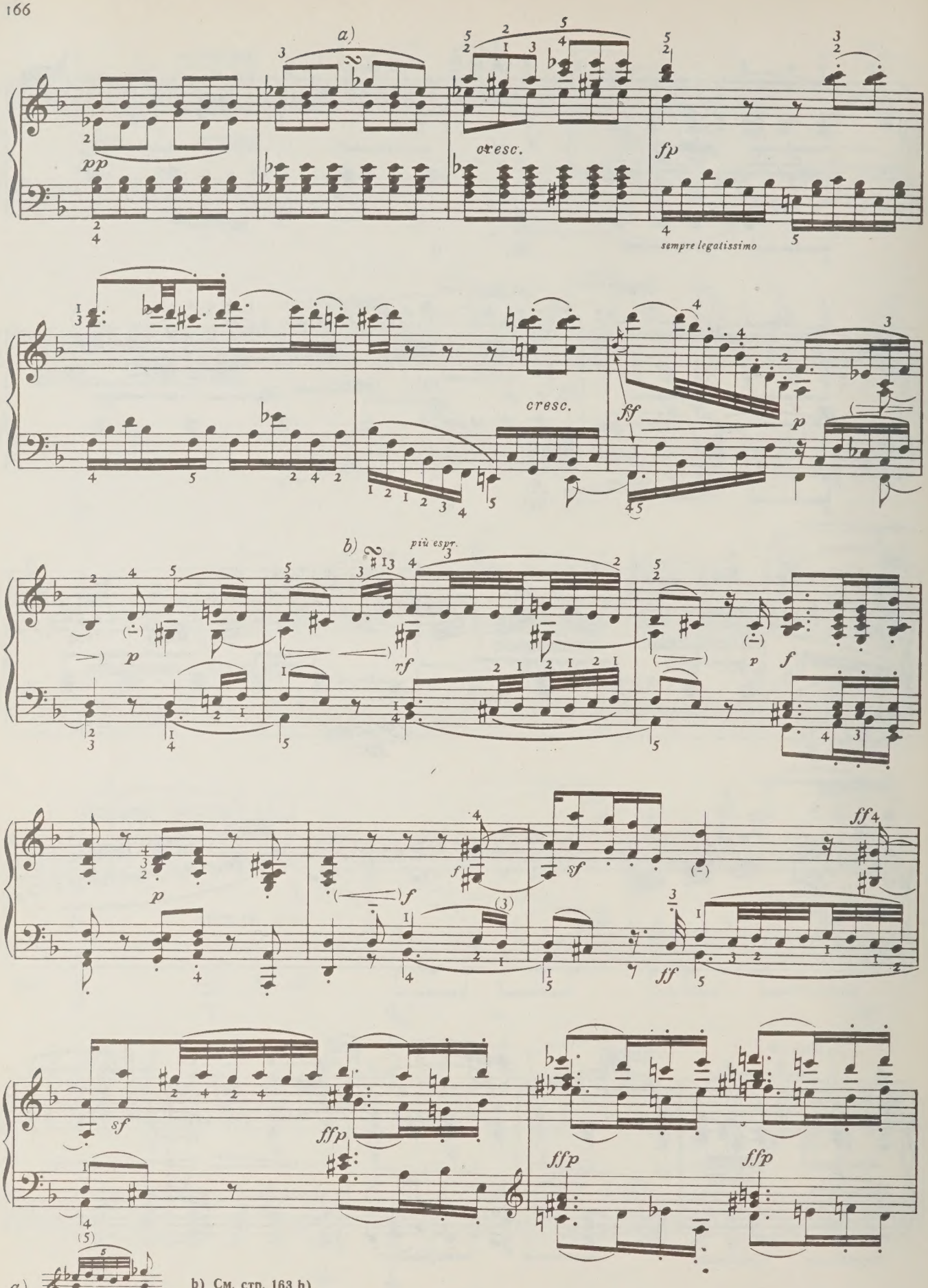
cresc.

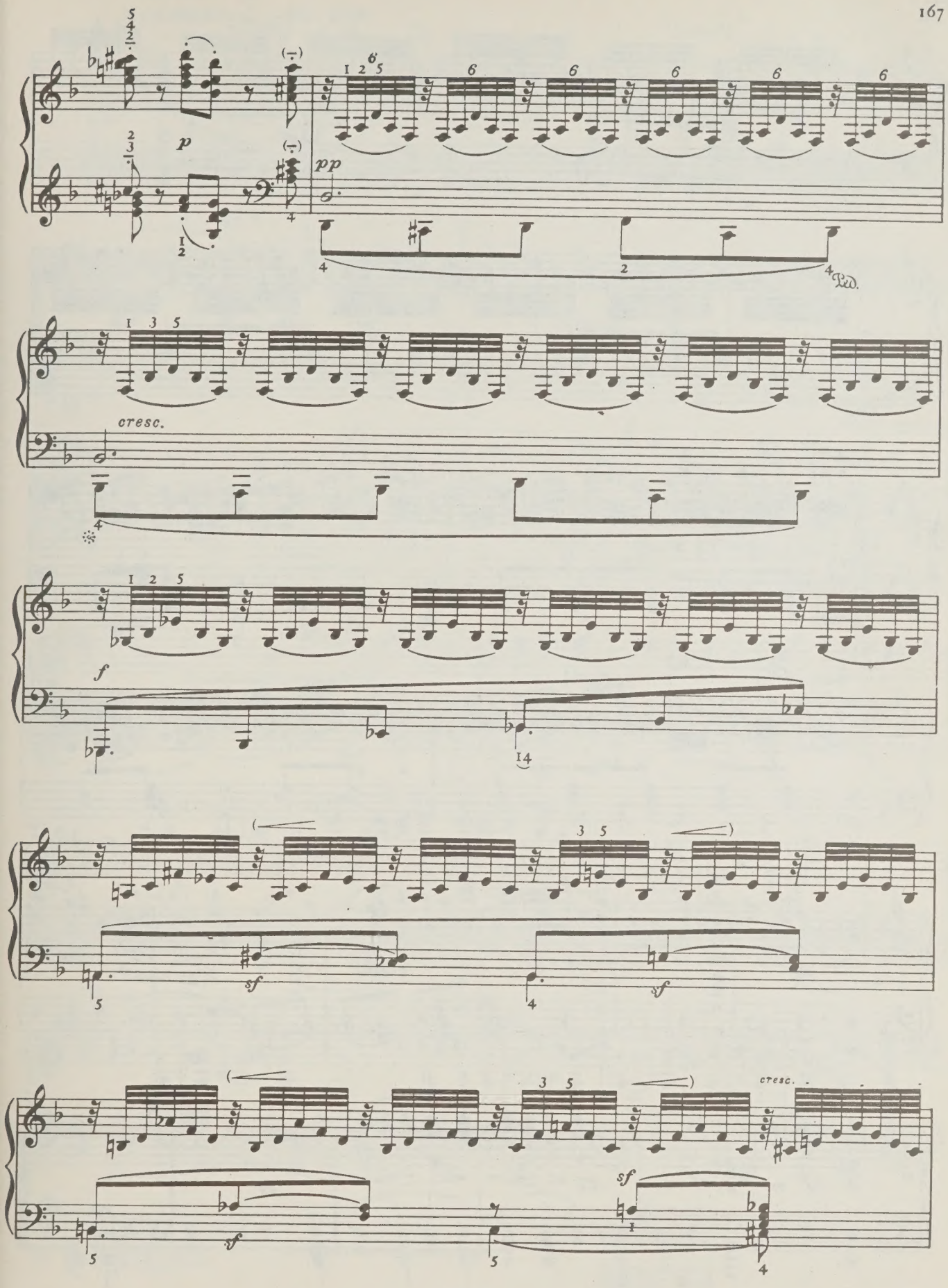
cresc.

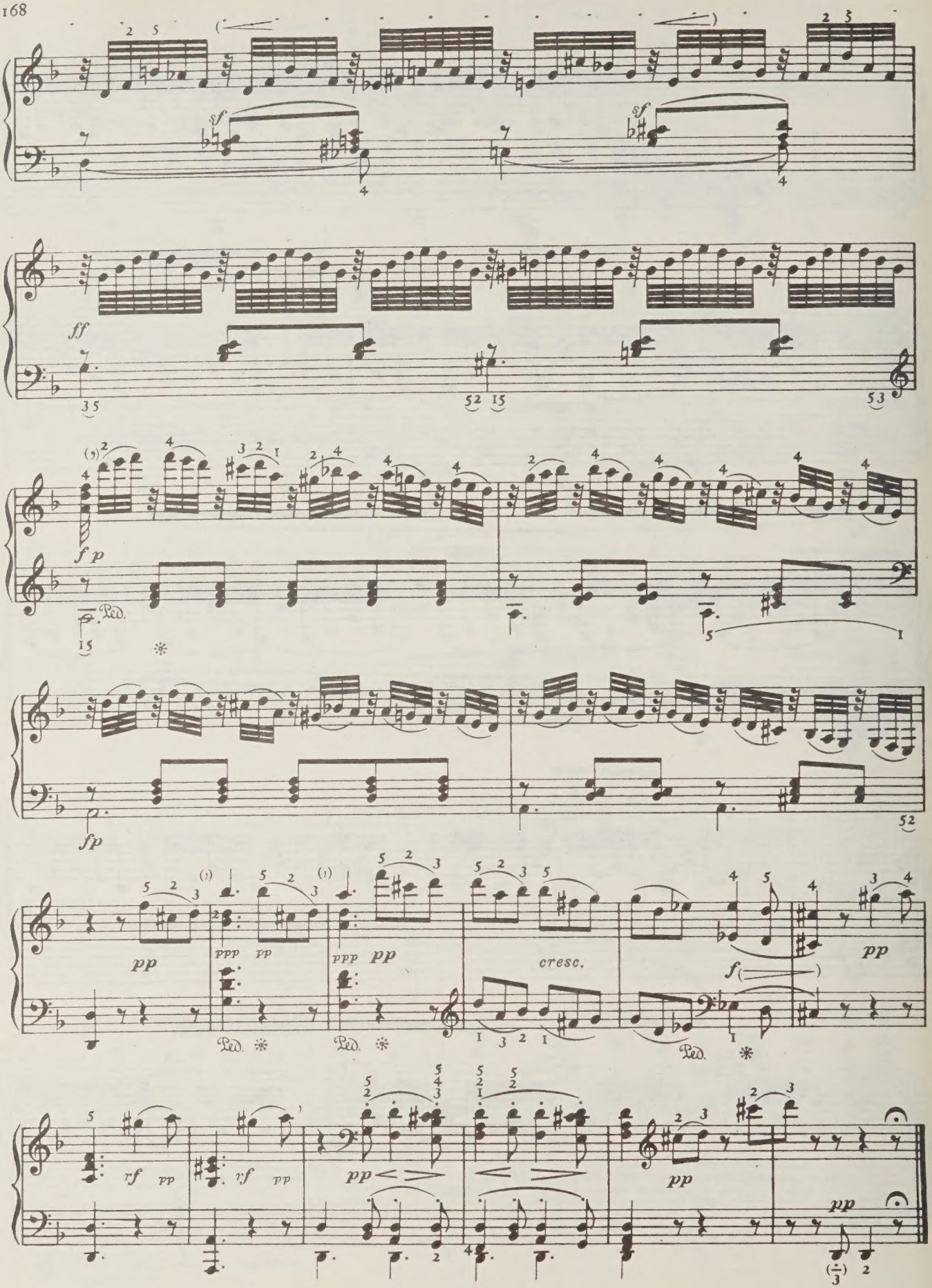
cresc.


LARGO E MESTO (♪ = 63)
p
più p, dolce
cantabile
mp
cresc.
cresc.
pp
espressivo
rf
p
Ped. Ped. ✻
Ped. ✻
Ped. ✻
a)
rf
mp
rf
p
cresc.
sempre legatissimo
b)
più espr.
f
p
p
rf

a) b)


ben cantando
ben cantando
dolce
cresc.
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.

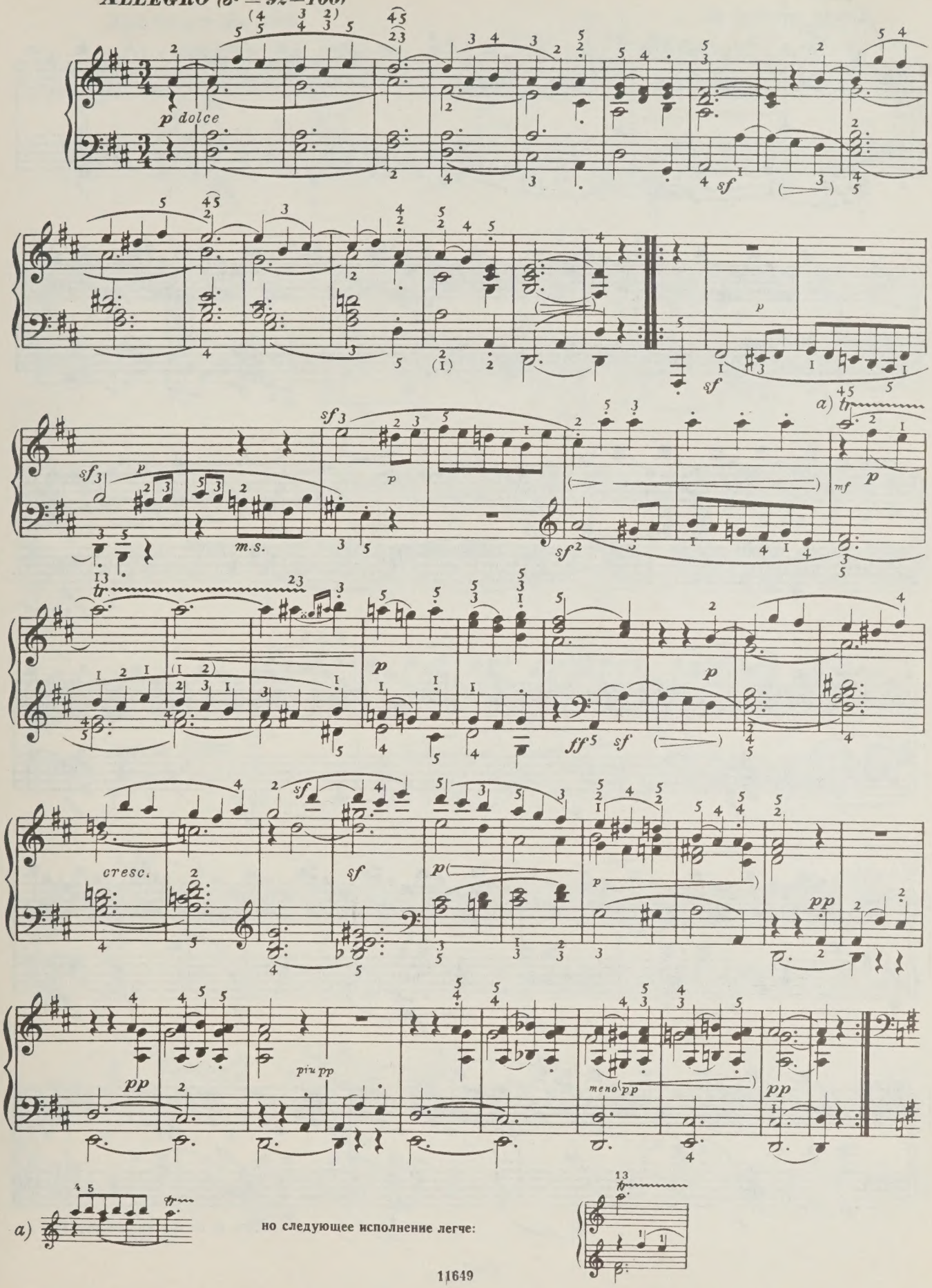

ff mf p
fp
Ped.
smorzando
pp
f sf
rubato decresc.
Ped.
Ped.
in tempo I^mo
p
rf
rf
mp
piup decresc.

a)
pp
cresc.
fp
sempre legatissimo
cresc.
ff
p
b)
più espr.
p
rf
p
f
p
f
sf
ff
ff
sf
ffp
ffp
ffp
a)
b) См. стр. 163 b).


p
pp
cresc.
f
sf
sf
sf
cresc.
sf


sf
sf
ff
f p
Ped.
fp
pp
ppp pp
cresc.
f
rf pp
pp

MENUETTO

ALLEGRO (♩· = 92–100)

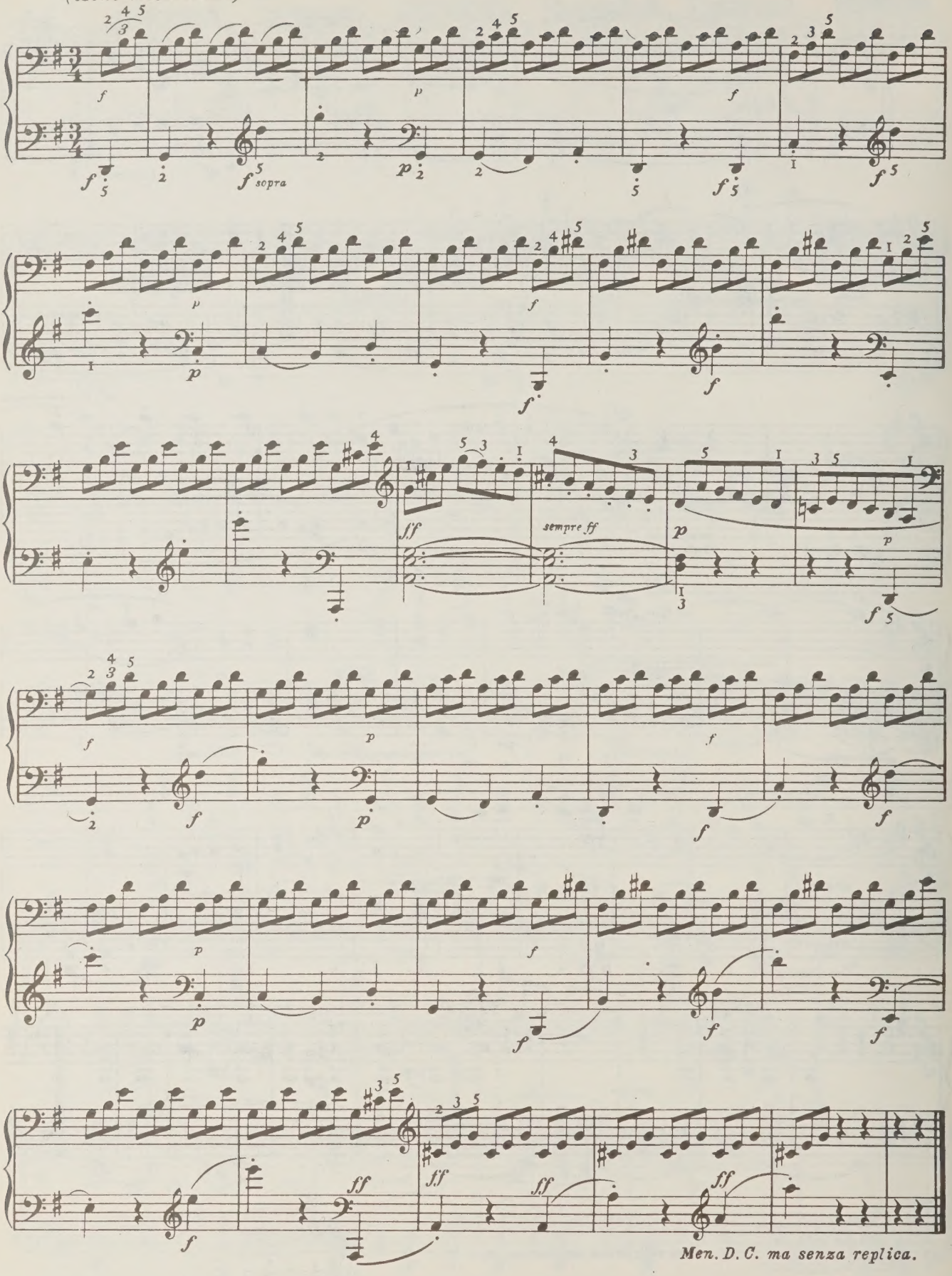


a)

но следующее исполнение легче:

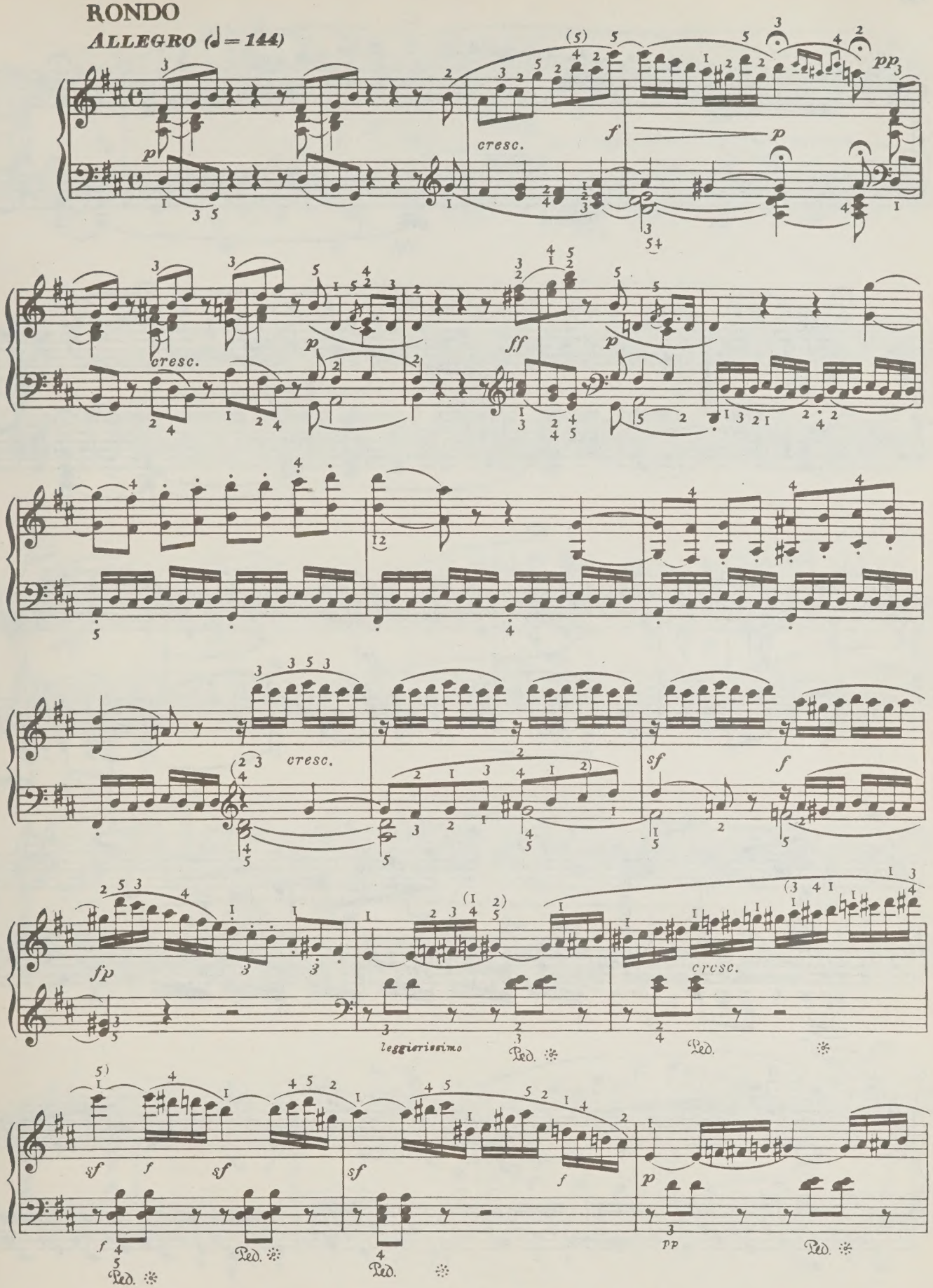
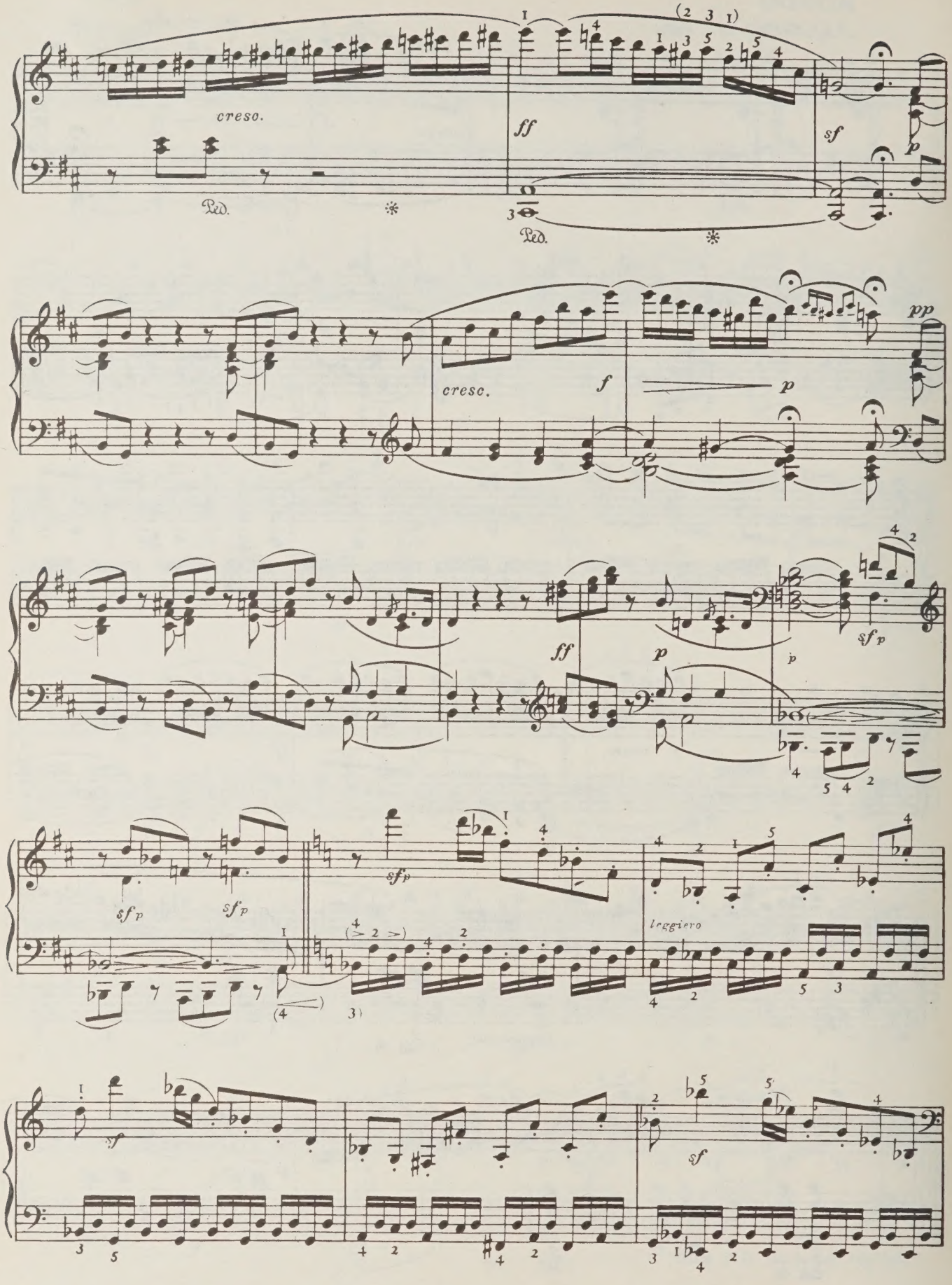
TRIO

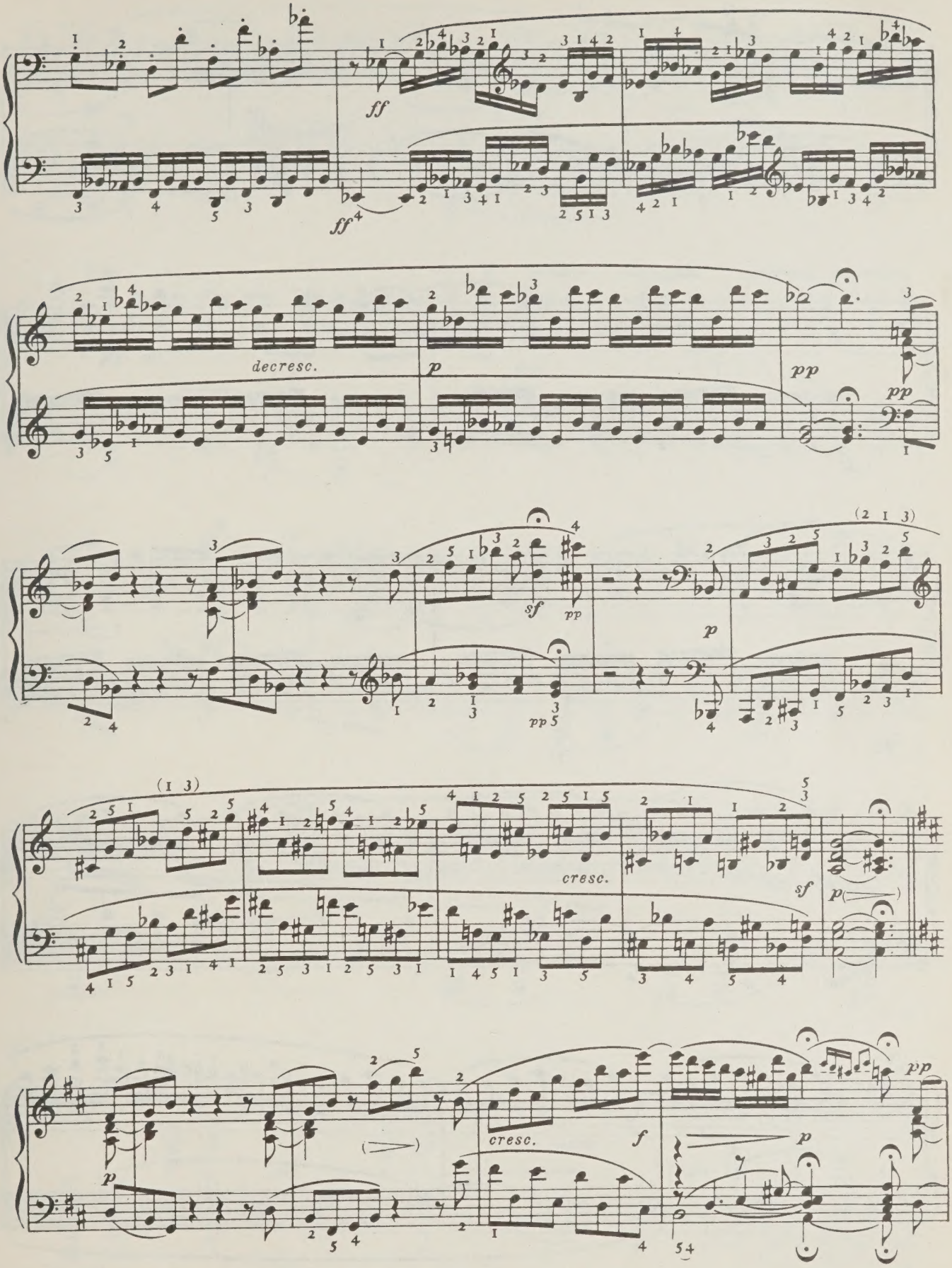
(Meno mosso ♩.=80)

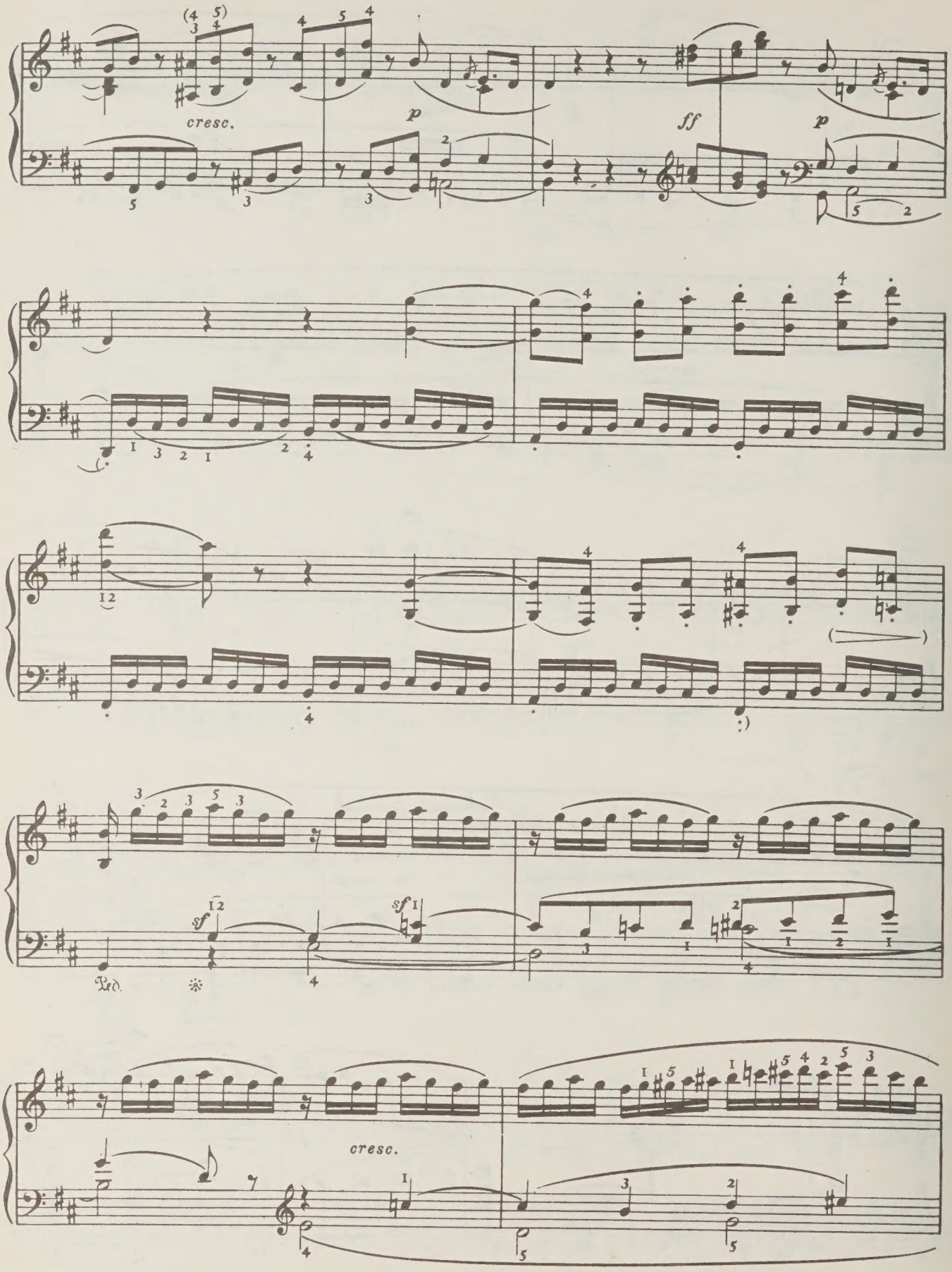


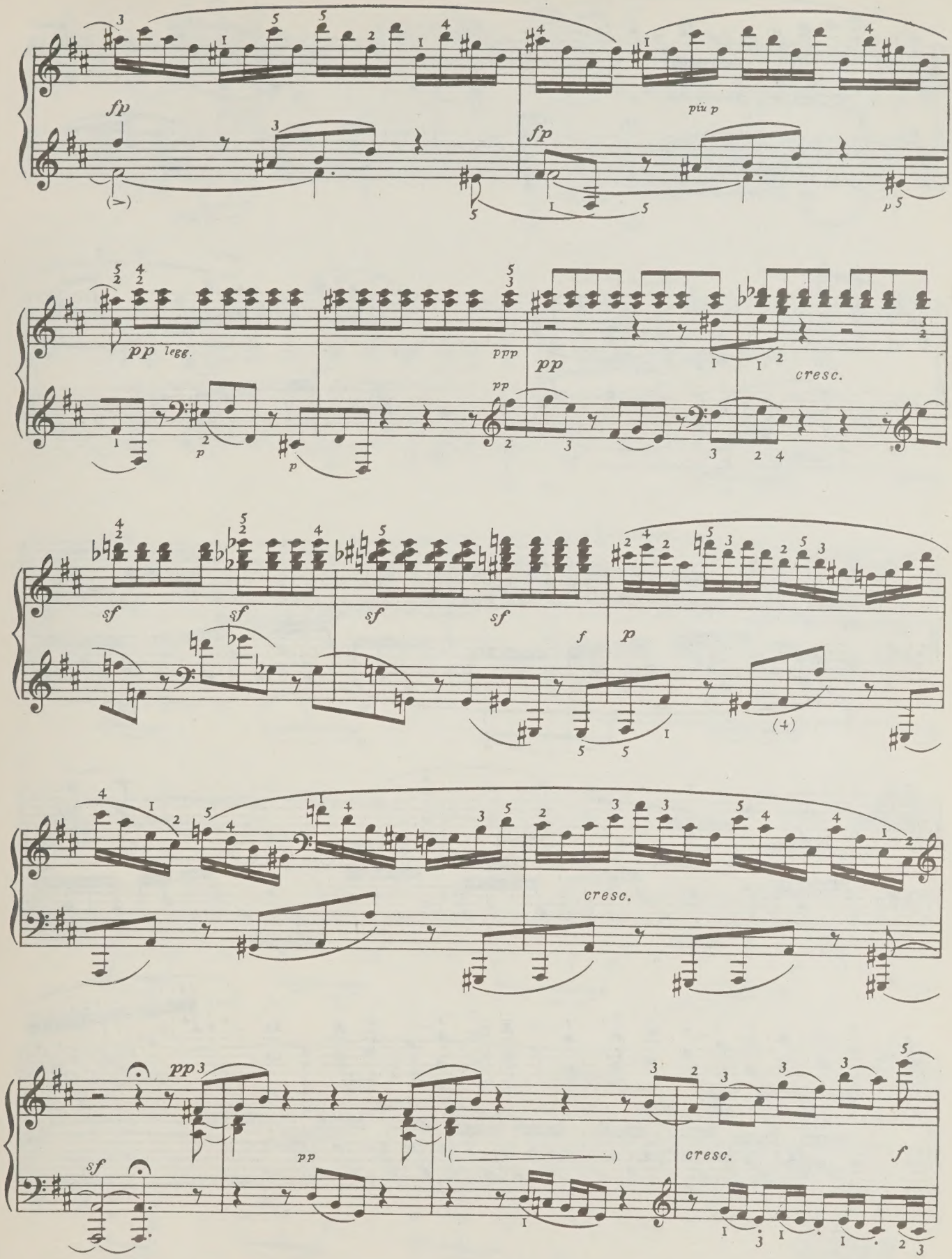
Men. D. C. ma senza replica.

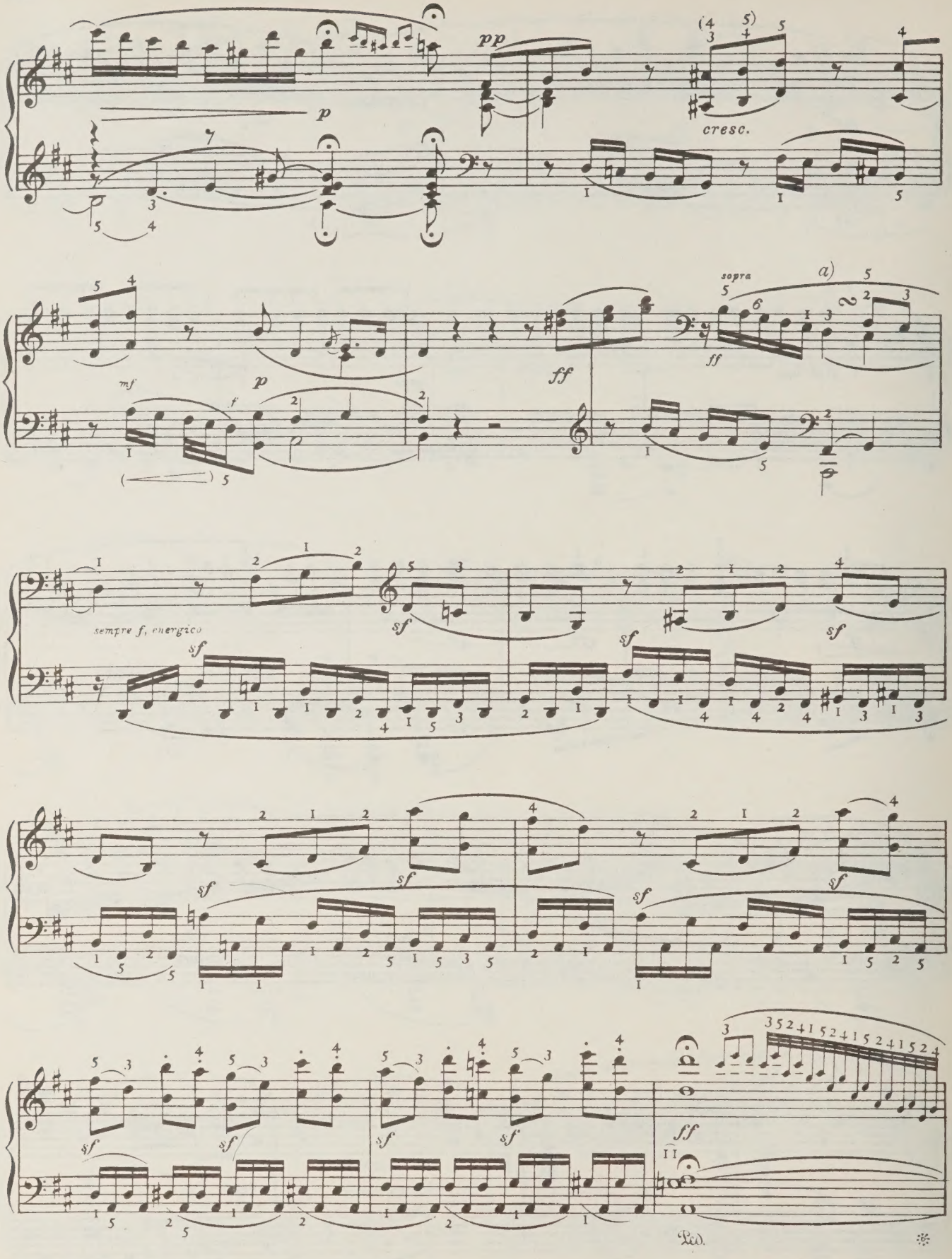
RONDO

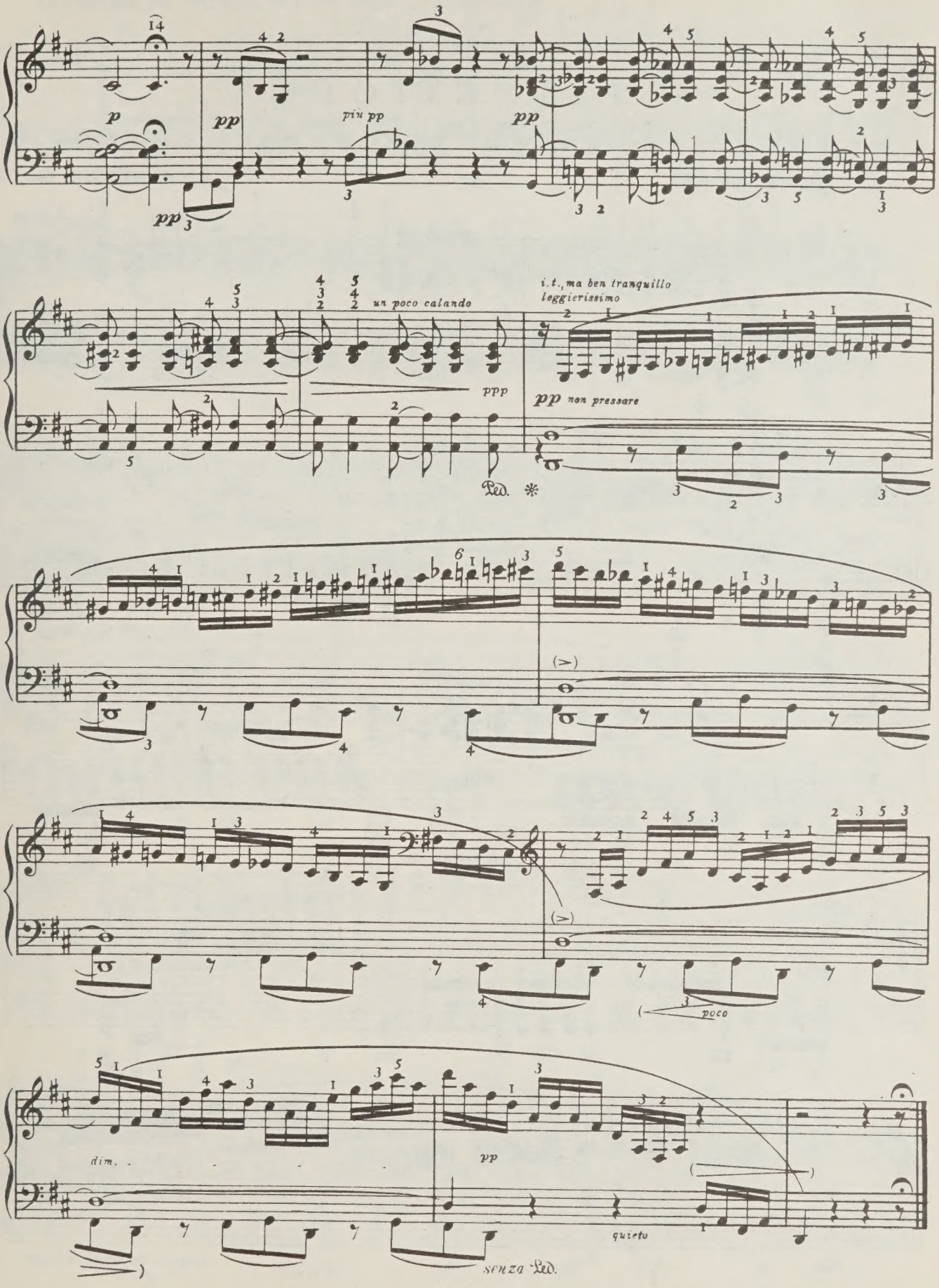
ALLEGRO (♩ = 144)


cresc.
ff
sf
p
Ped.
cresc.
f
p
pp
ff
p
sfp
sfp
sfp
sfp
leggiero
sf
sf


ff
ff
decresc.
p
pp
pp
sf
pp
p
(2 1 3)
(1 3)
cresc.
sf
p
p
cresc.
f
p
pp


cresc.
p
ff
p
sf
sf
Ped.
cresc.


fp
più p
fp
pp legg.
ppp
pp
cresc.
sf
sf
sf
sf
f
p
(+)
cresc.
pp
pp
sf
pp
cresc.
f


pp
p
cresc.
mf
f
p
ff
sopra
a)
ff
sempre f, energico
sf
Ped.
a

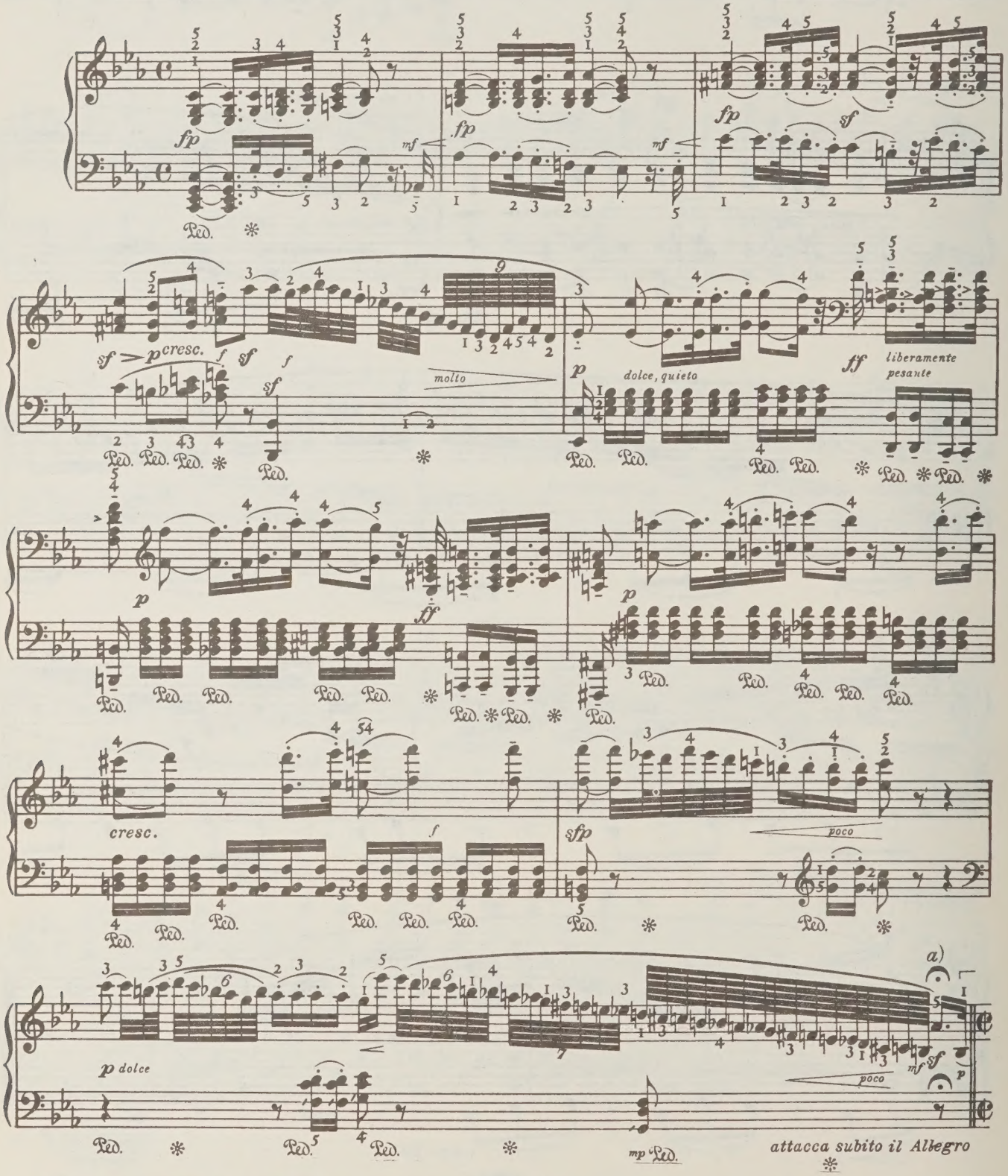

p
pp
pp
più pp
pp
un poco calando
ppp
Ped. *
i.t., ma ben tranquillo
leggierissimo
pp non pressare
dim.
pp
quieto
senza Ped.

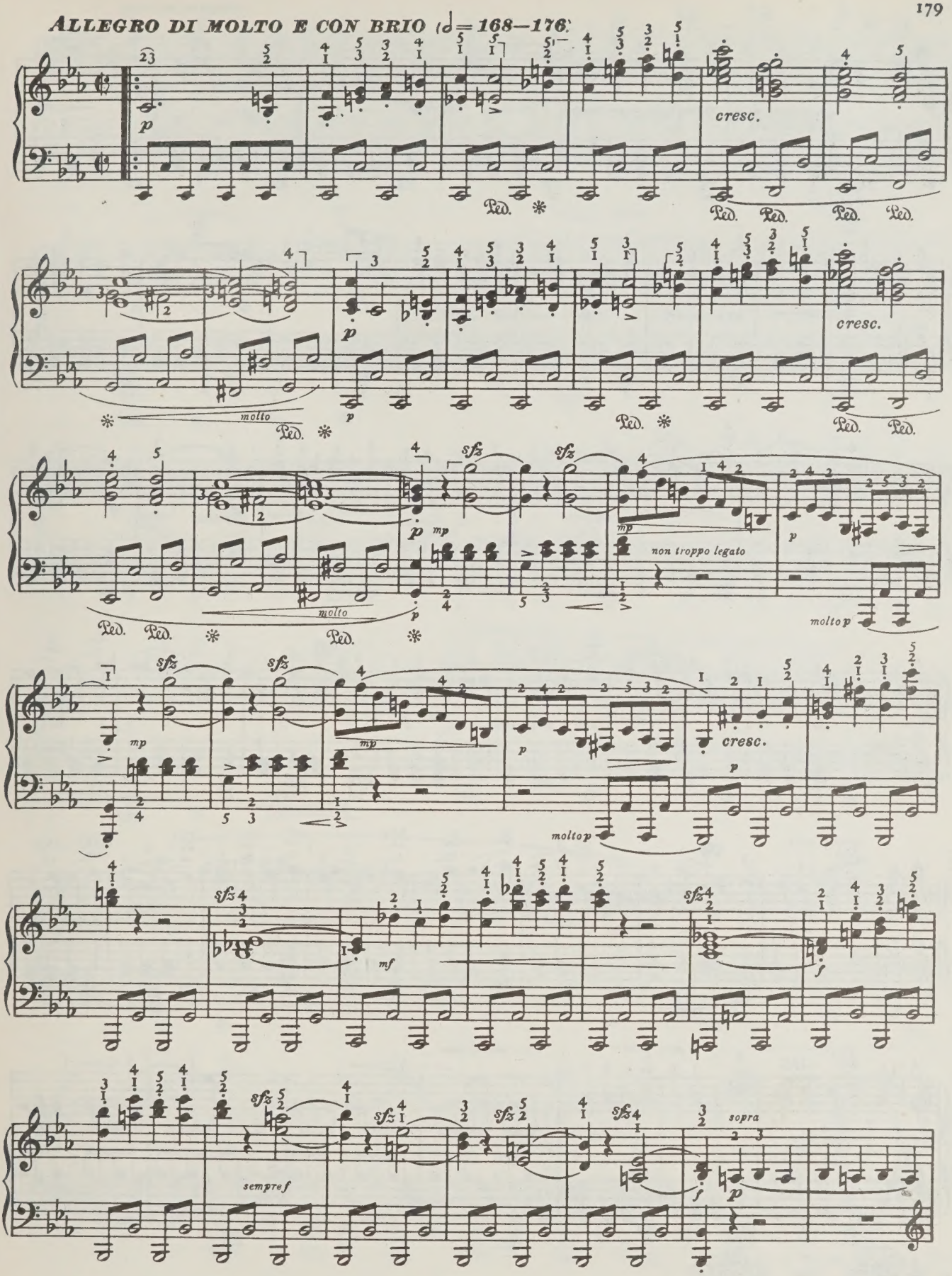
SONATE

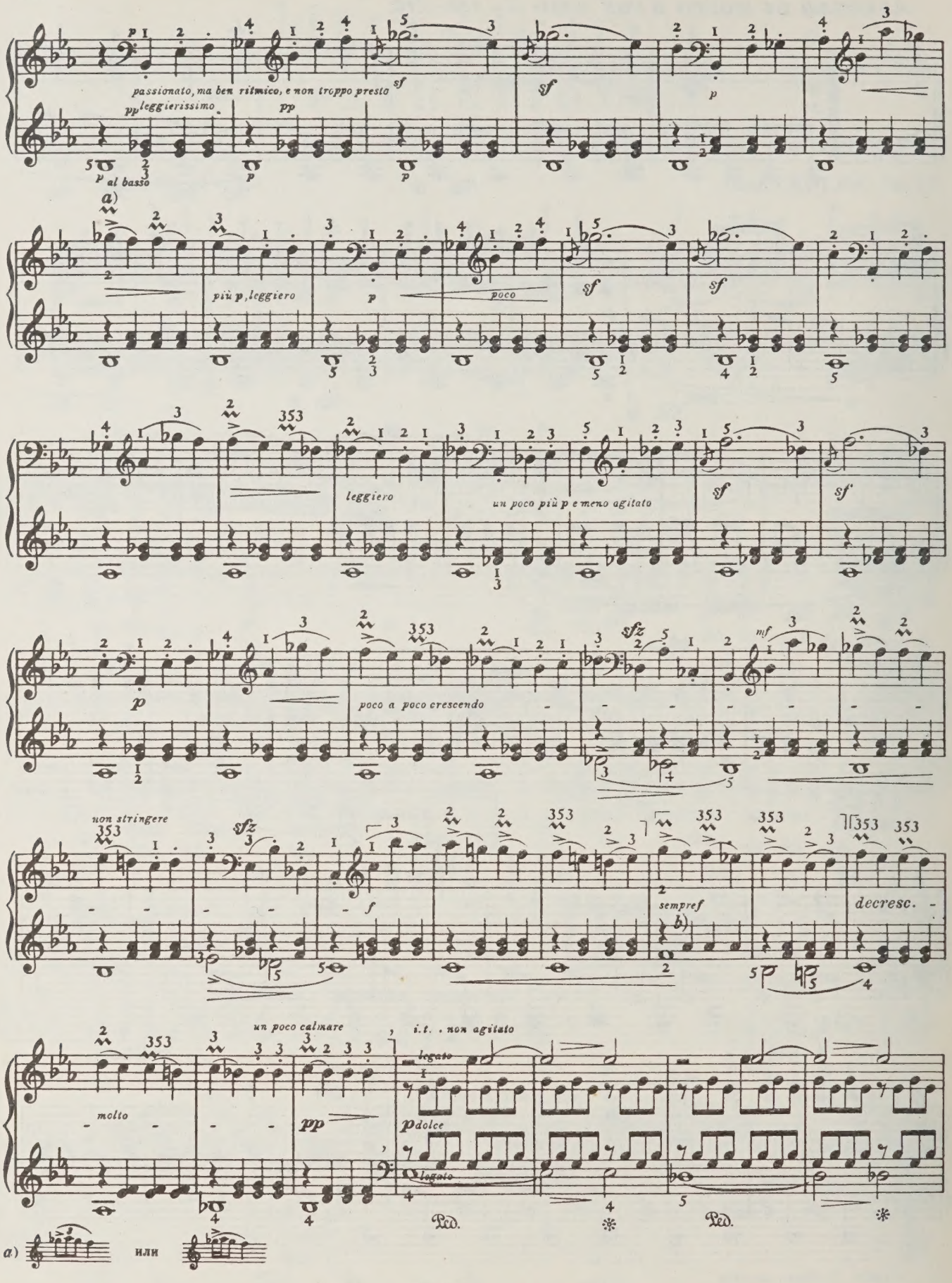
No. 8

PATHÉTIQUE

DEM FÜRSTEN CARL VON LICHNOWSKY GEWIDMET

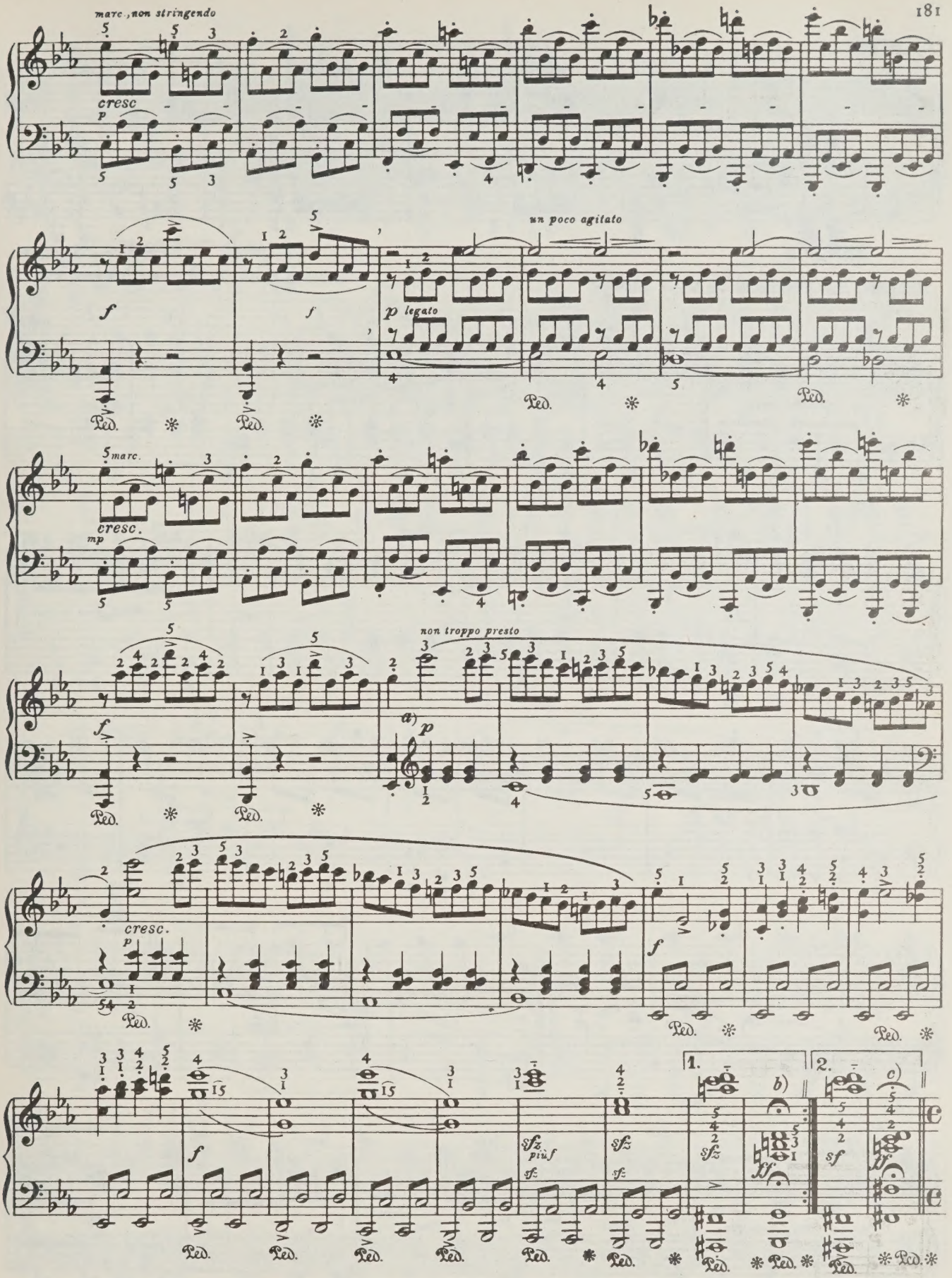
GRAVE (♪ = 52) *BEETHOVEN, Op. 13*

a) Длительность — приблизительно семь тридцатьвторых.


ALLEGRO DI MOLTO E CON BRIO (♩= 168—176)
cresc.
molto
non troppo legato
molto p
sempre f
sopra



b) По изданию уртекста. В большинстве изданий так:

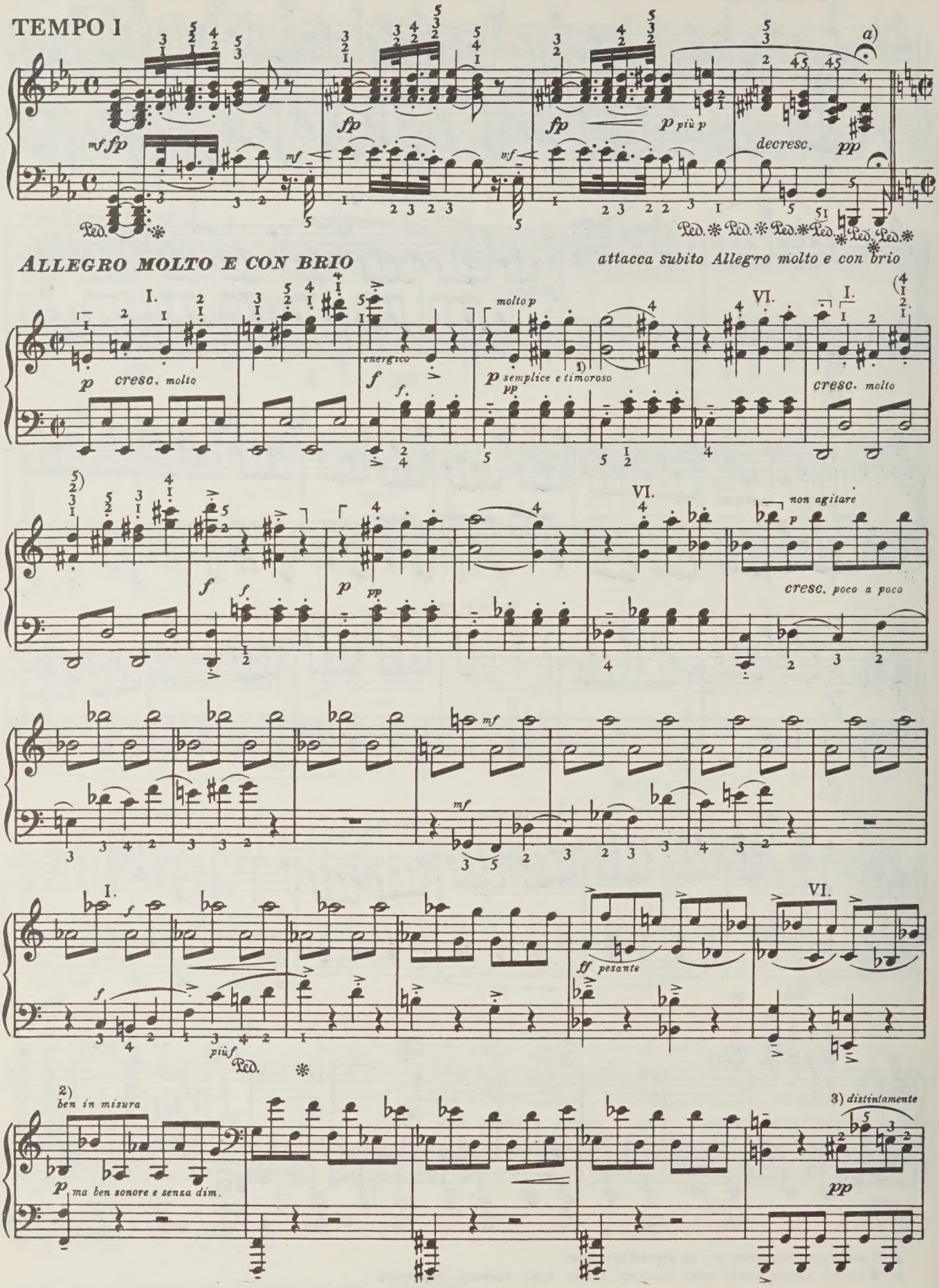
Параллельное место, которое в модуляционном отношении развивается по-иному, не может служить оправданием для добавления *c* второй октавы.



a) В некоторых изданиях p — на первой четверти.

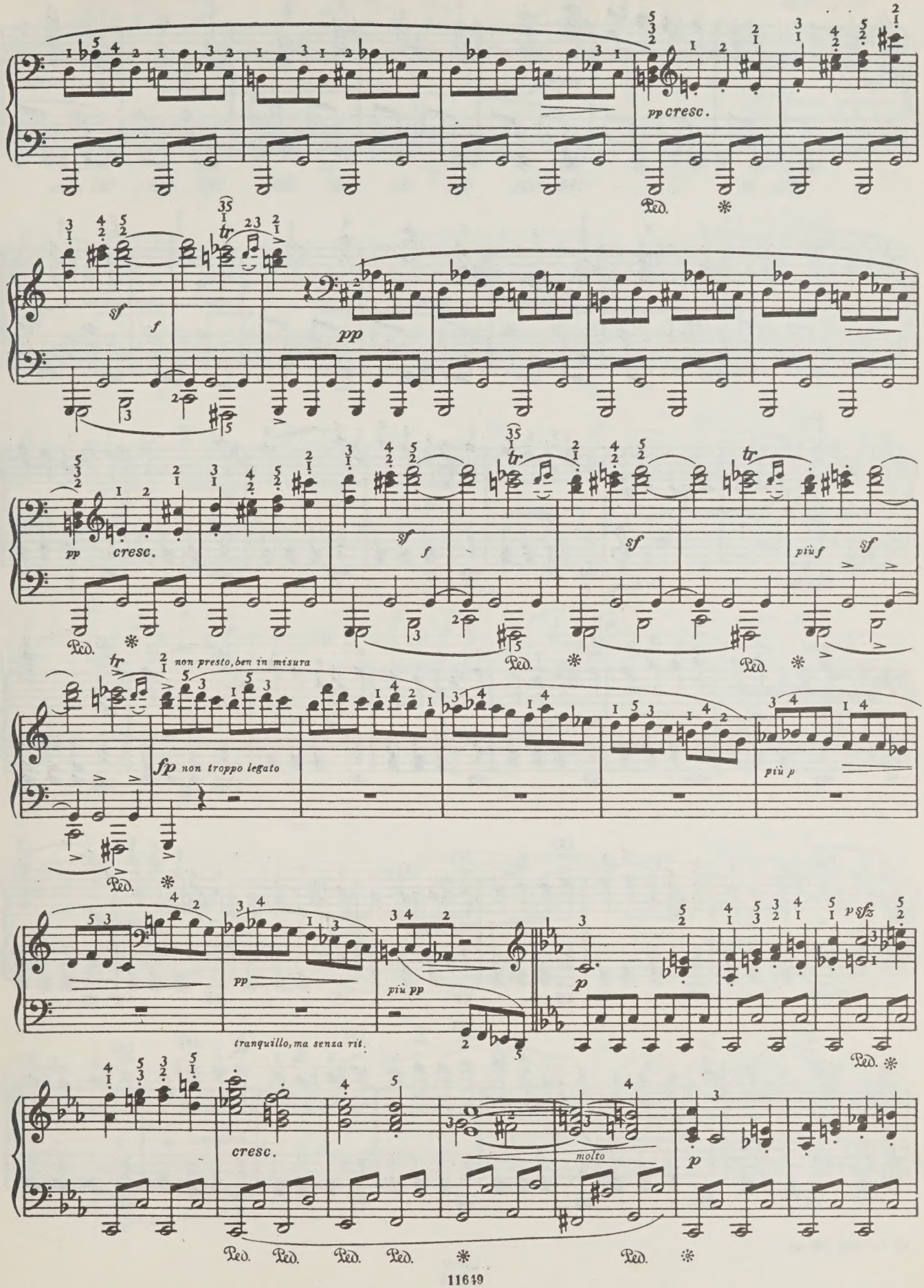
b) Фермата длится около пяти половин. После этого никакой люфтпаузы.

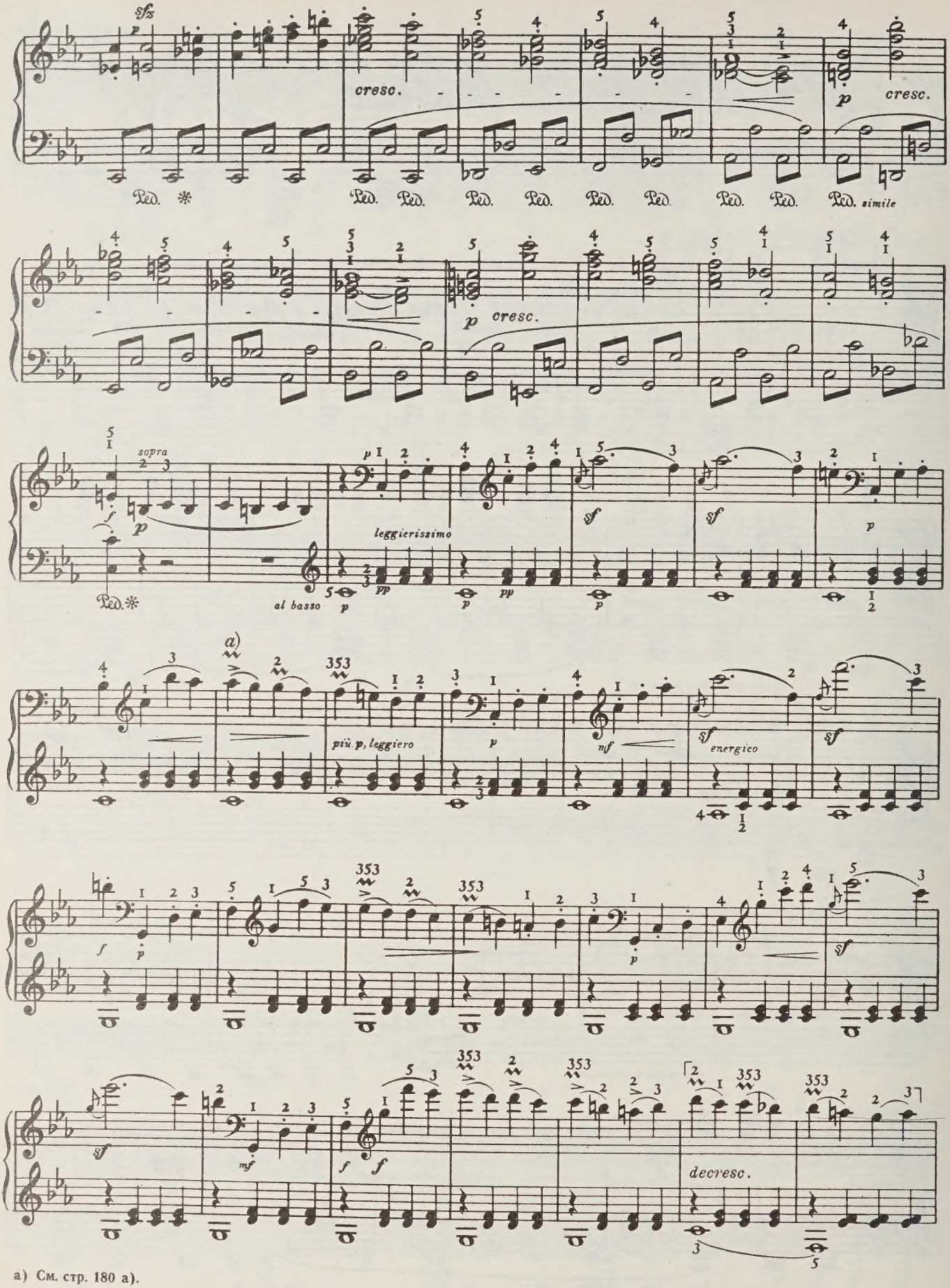
c) Фермата около семи половин; после этого люфтпауза — две половины (разумеется, без педали).



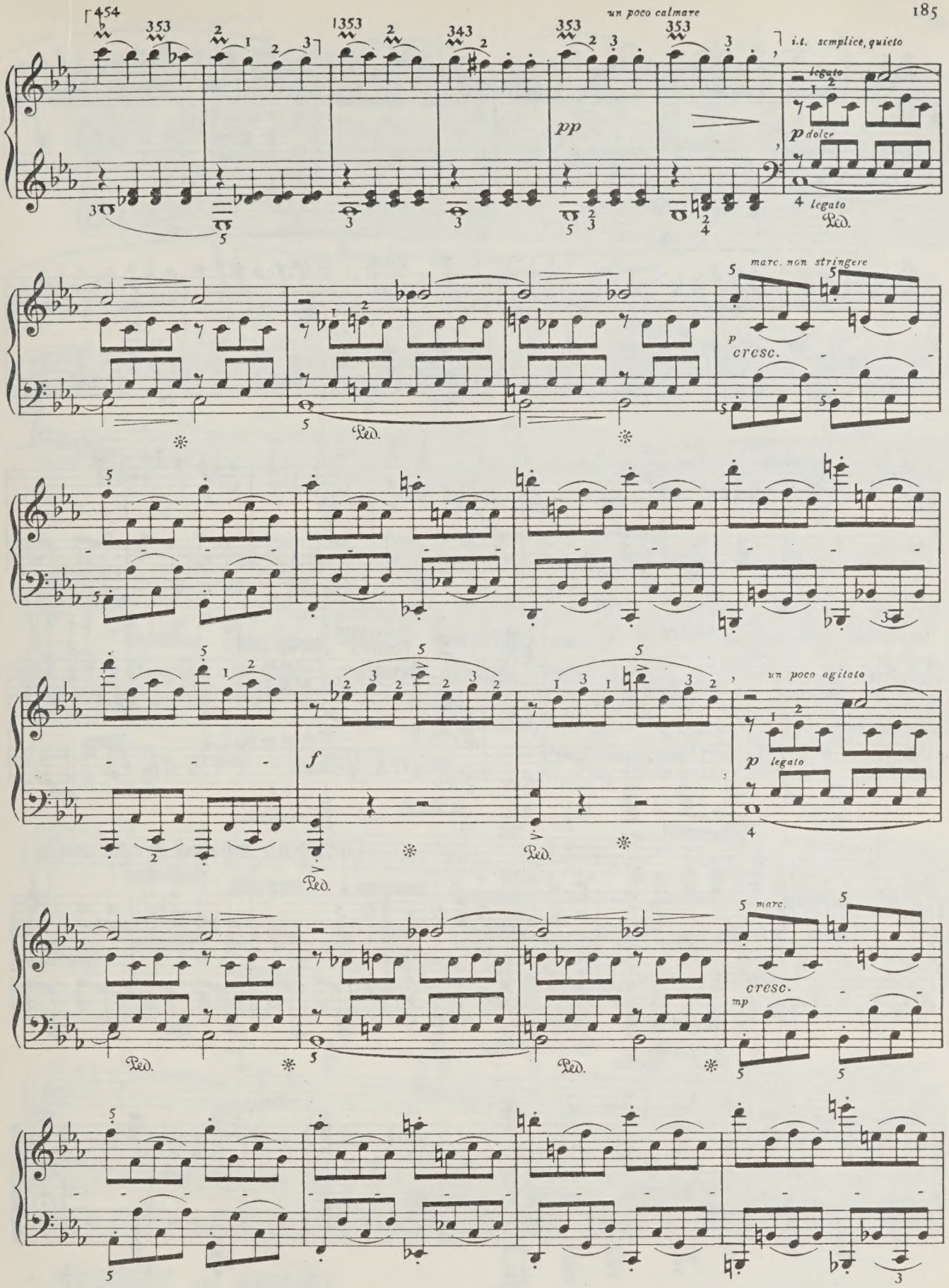
1) просто, боязливо. 2) строго в такт. 3) отчетливо.

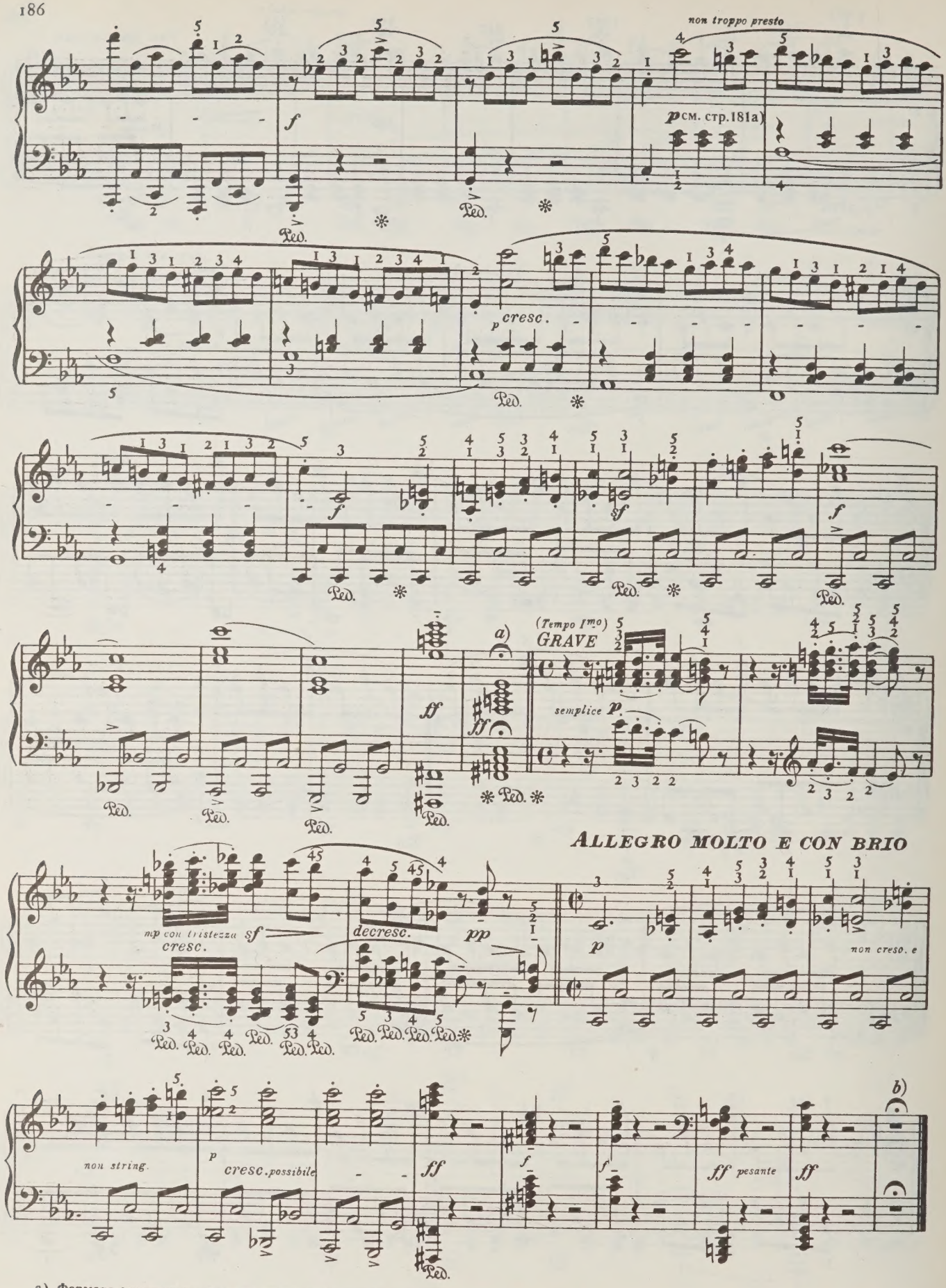
а) Фермата длится приблизительно пять восьмых; после этого никакой люфтпаузы.


pp cresc.
Ped.
sf
f
pp
pp cresc.
sf
f
sf
più f
sf
non presto, ben in misura
fp non troppo legato
più p
pp
più pp
tranquillo, ma senza rit.
p
p sfz
Ped.
cresc.
molto
p
Ped. Ped. Ped. Ped.
Ped.

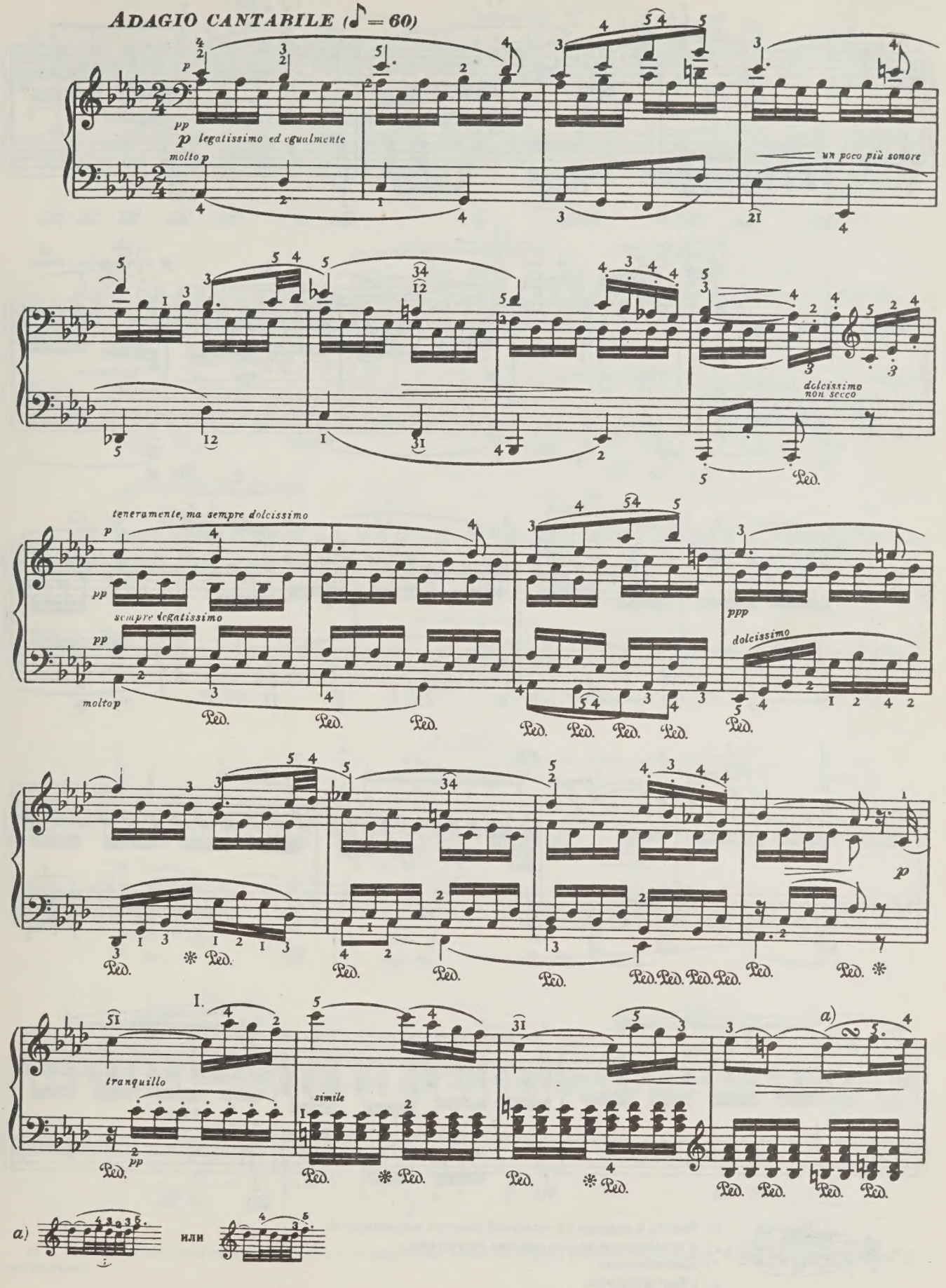

sfz
cresc.
Ped. simile
sopra
leggierissimo
al basso
a)
più p, leggiero
energico
decresc.

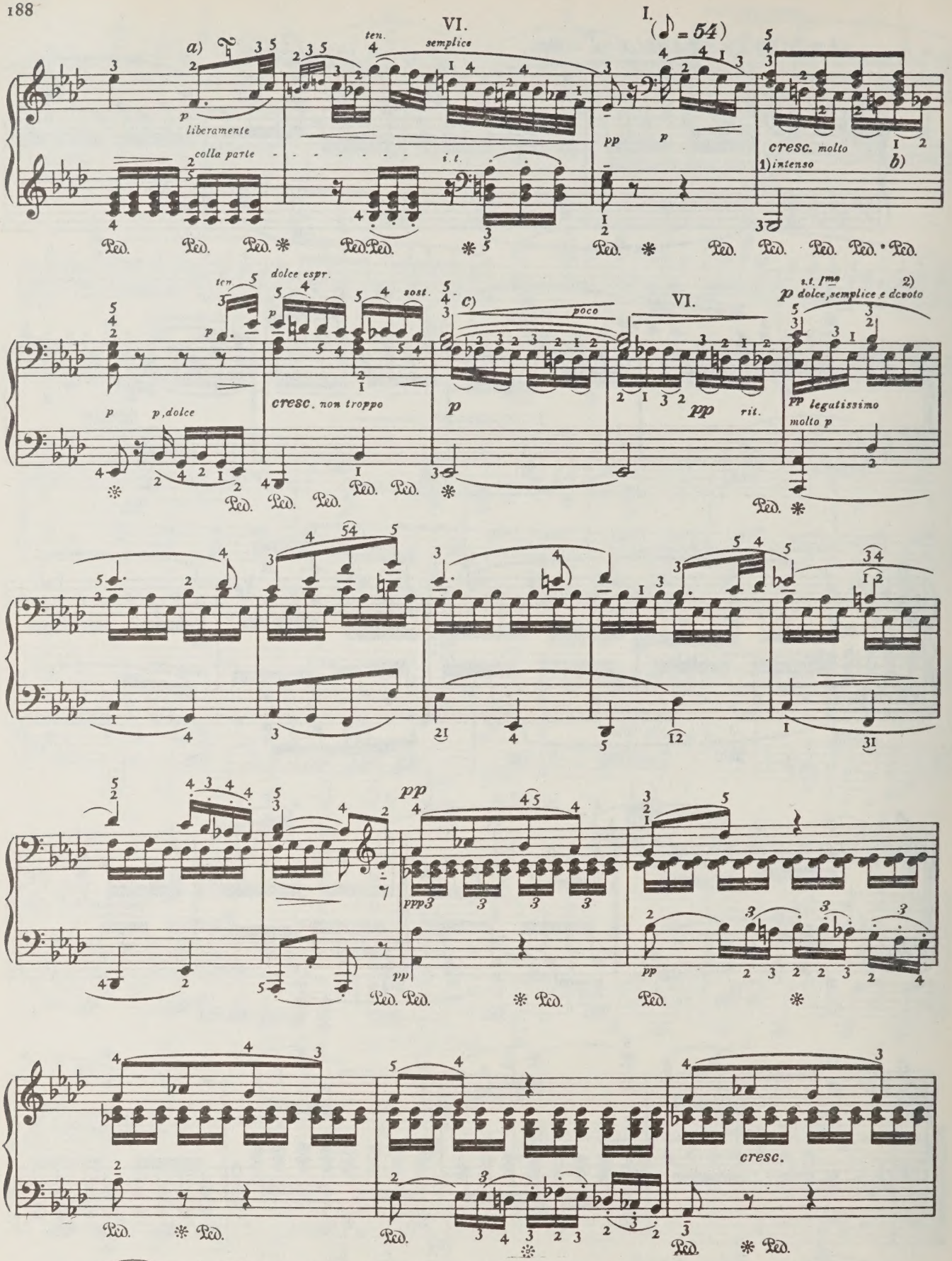
a) См. стр. 180 a).


un poco calmare
i.t. semplice, quieto
legato
pp
p dolce
4 legato
Ped.
marc. non stringere
p
cresc.
Ped.
un poco agitato
f
p legato
Ped.
Ped.
5 marc.
cresc.
mp



a) Фермата около семи половин; после этого снять педаль.
b) Обратить внимание на фермату!


ADAGIO CANTABILE (♩ = 60)
p
pp
p legatissimo ed egualmente
molto p
un poco più sonore
dolcissimo
non secco
Ped.
teneramente, ma sempre dolcissimo
pp
sempre legatissimo
pp
molto p
ppp
dolcissimo
p
I.
tranquillo
pp
simile
a)
a)
или



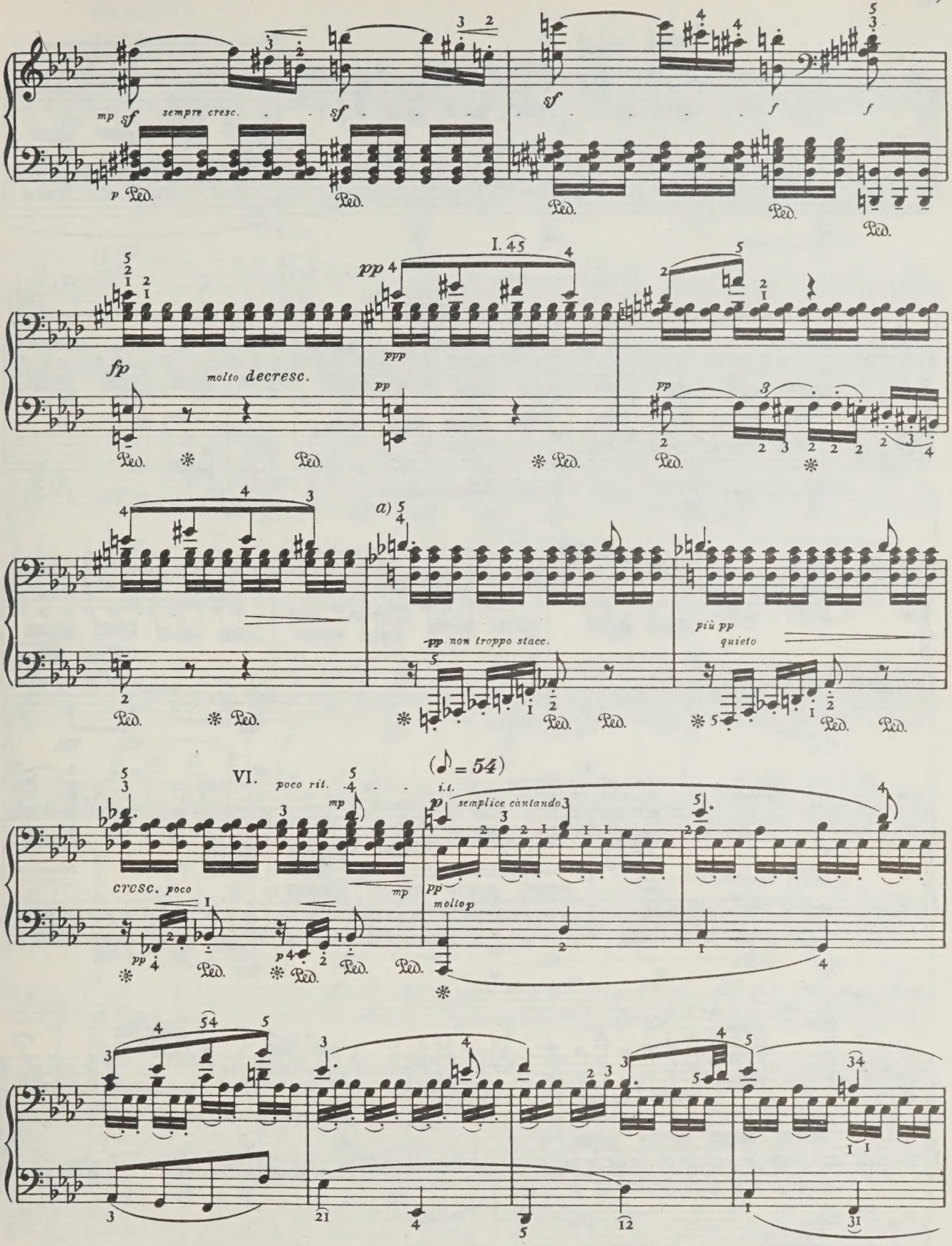
a)

b) Иногда в аккорде на четвертой восьмой отсутствует *d*.

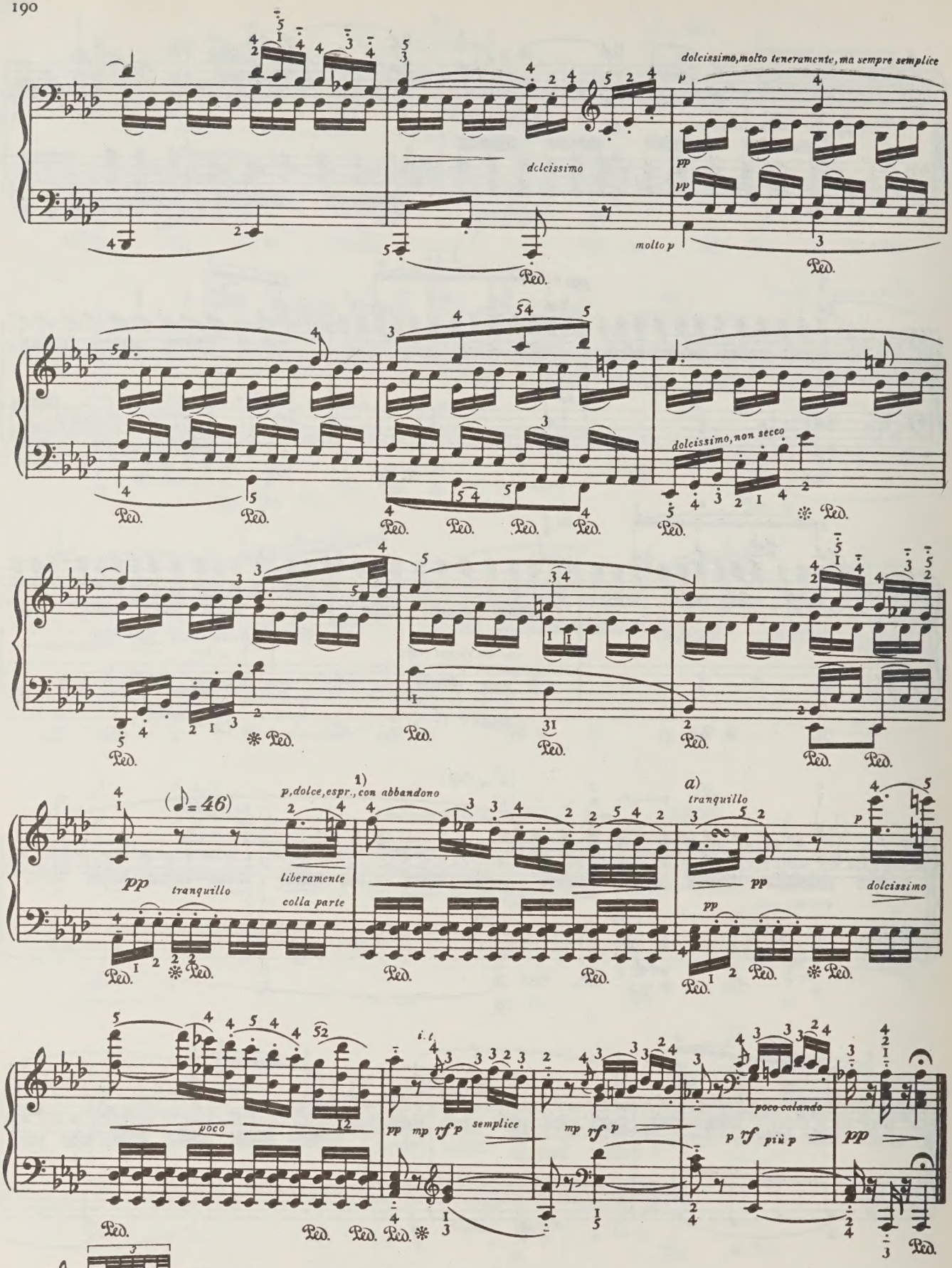
c) В некоторых изданиях вилочка отсутствует.

1) проникновенно.

2) с благоговением.



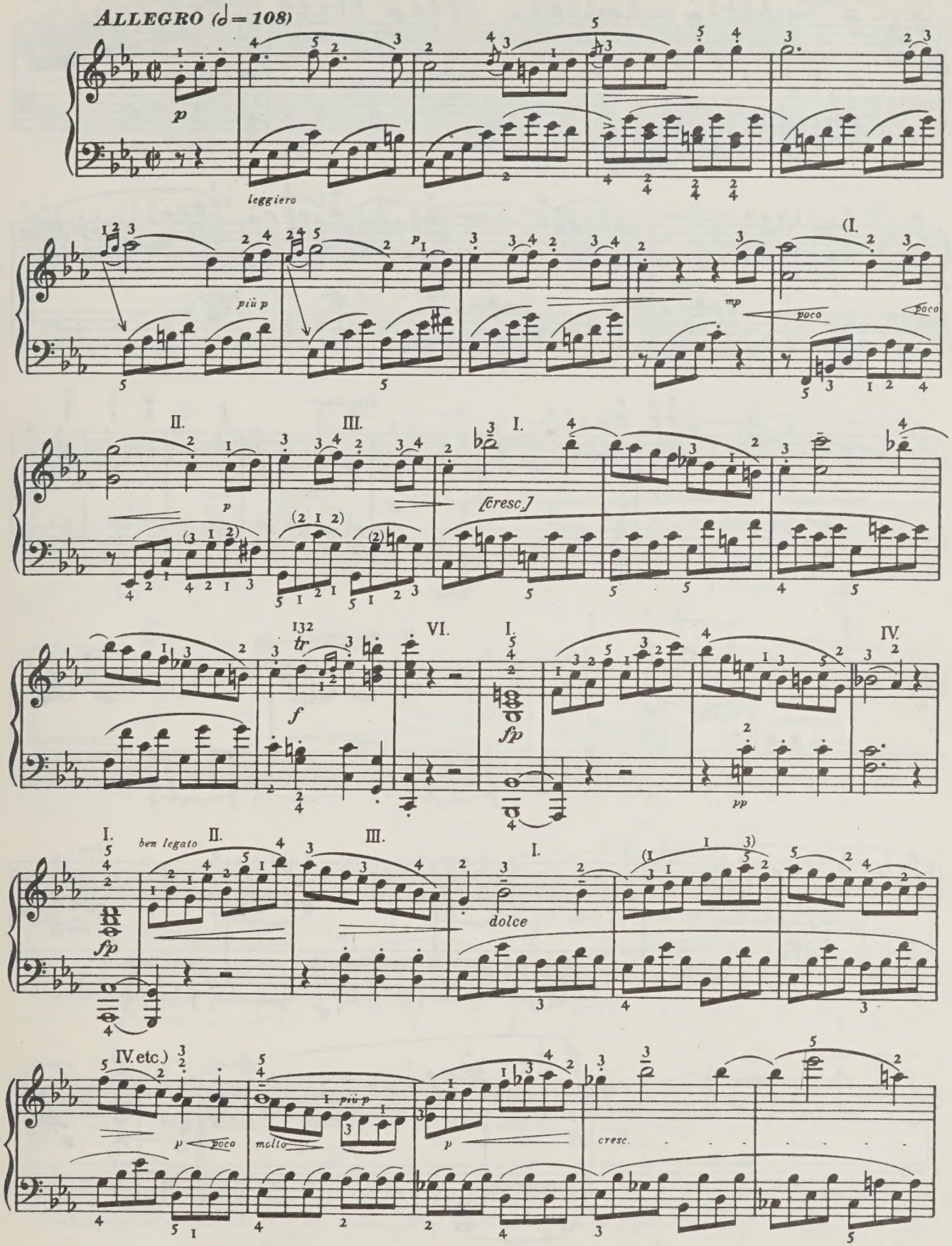
а) В критически выверенном издании здесь и в следующем такте на первой восьмой стоит значок rf. Но в издании уртекста он отсутствует.

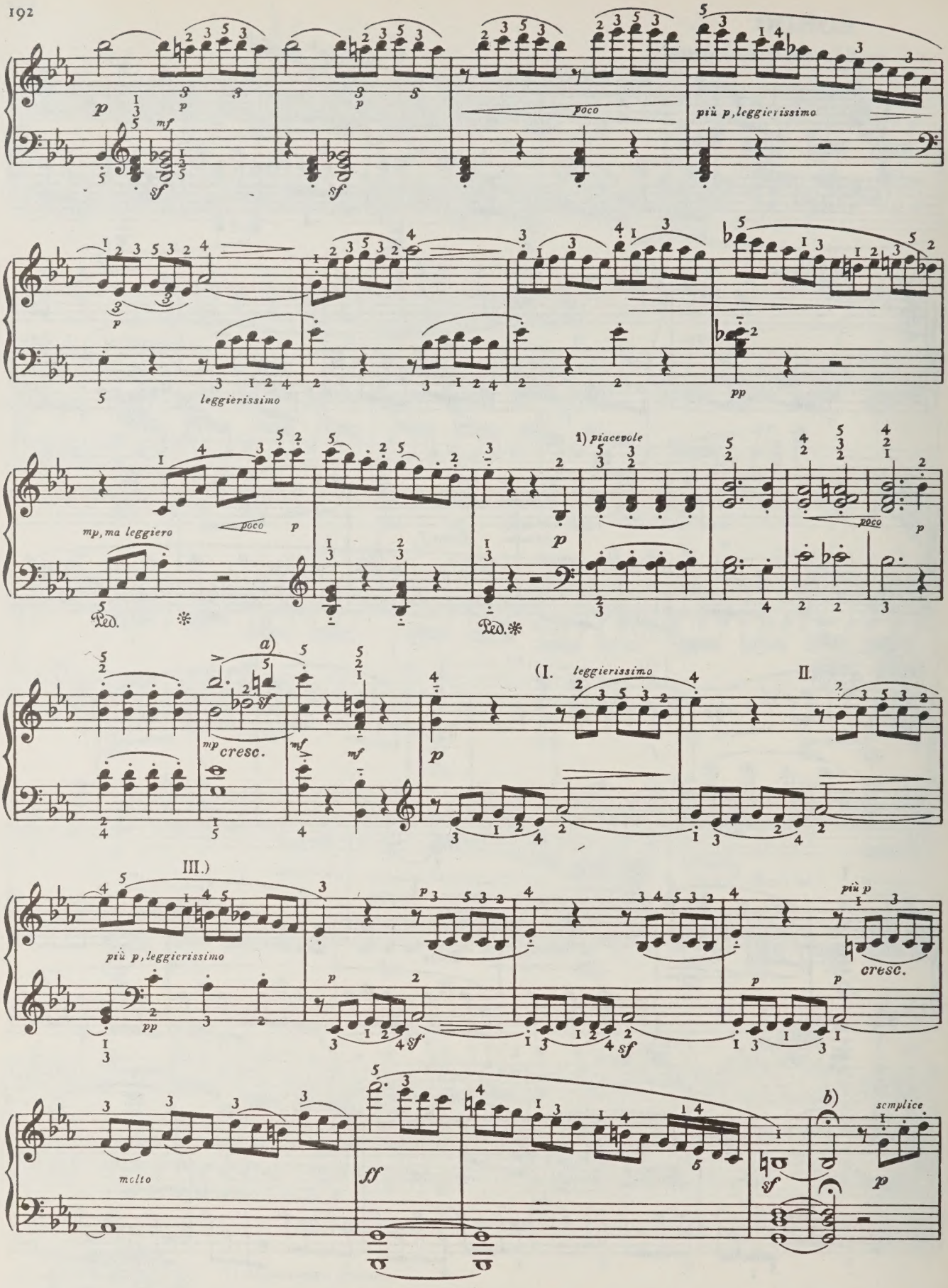


1) беспомощно, уступая.

RONDO

ALLEGRO (♩ = 108)

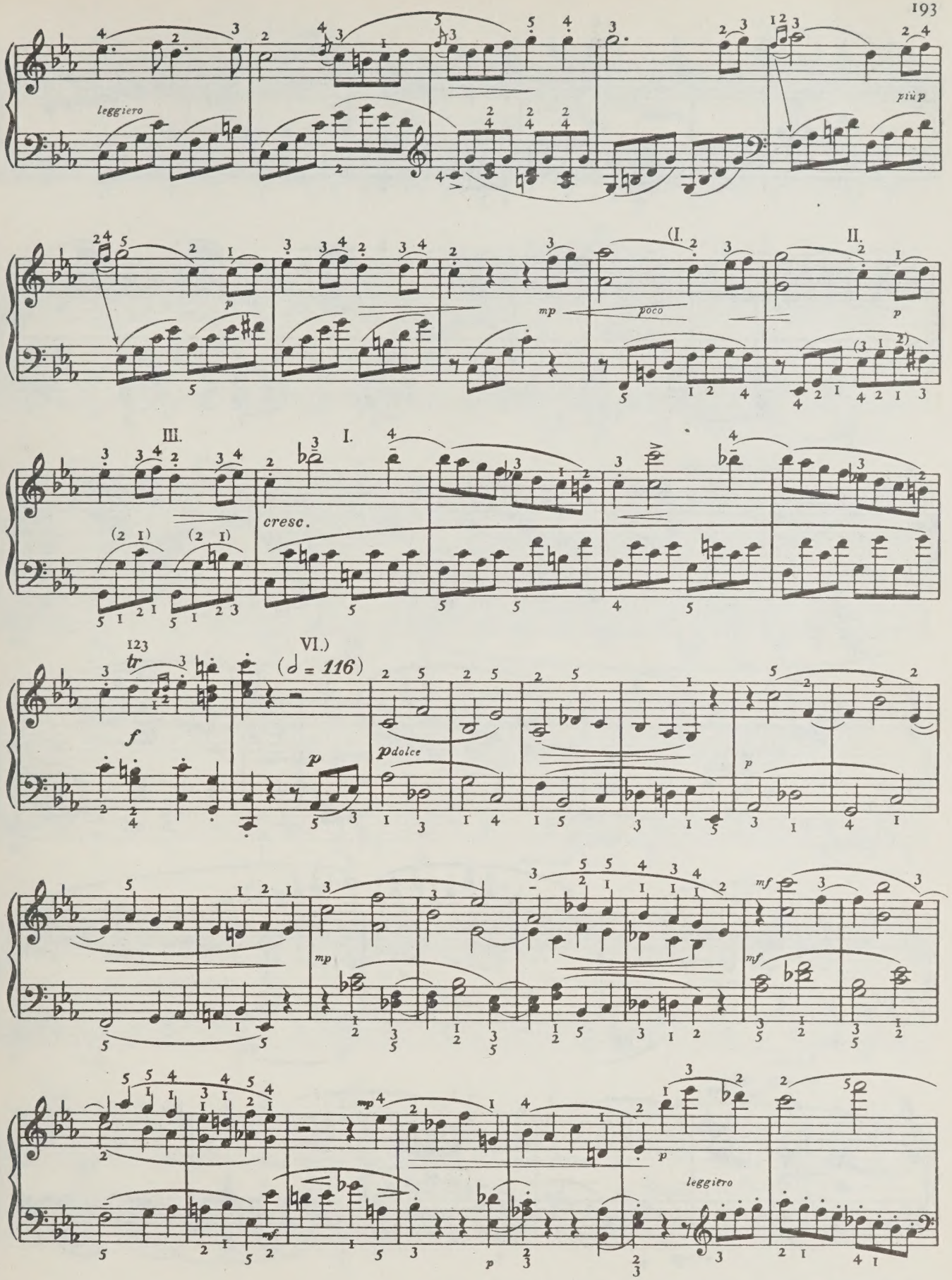


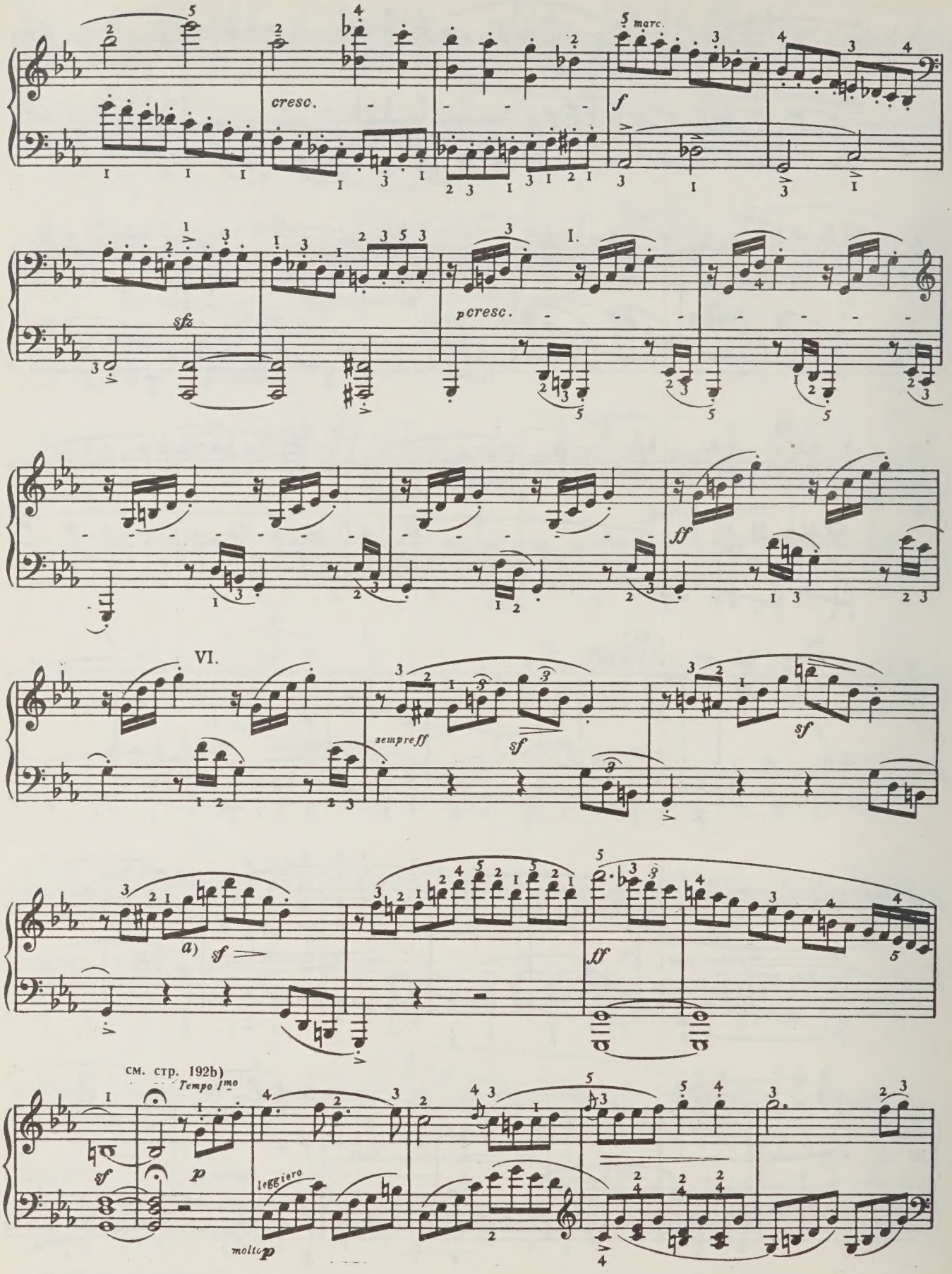


1) приятно, грациозно.

a) В некоторых изданиях значок sf стоит на третьей четверти, в других же — совсем отсутствует.

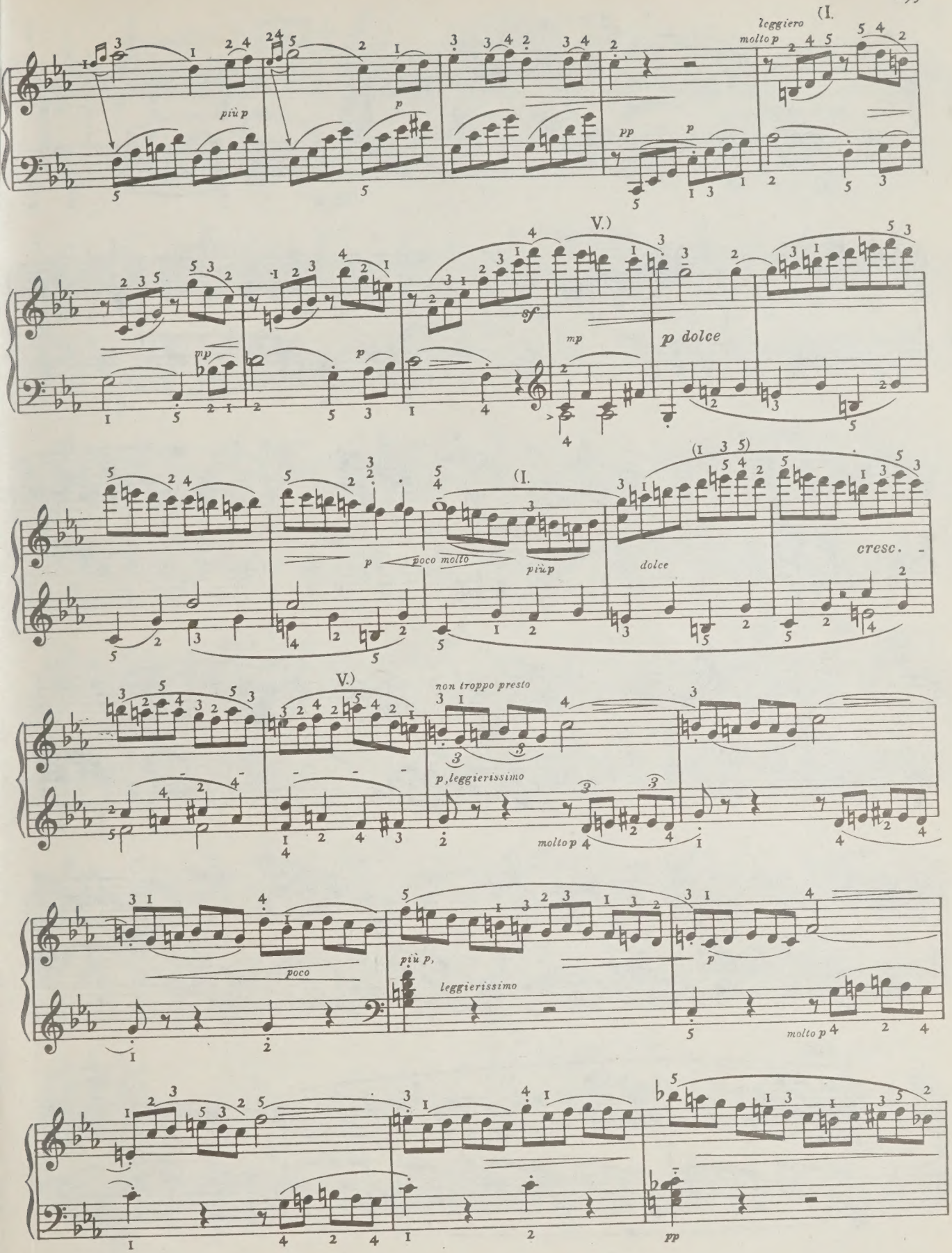
b) Фермата длится приблизительно четыре половины; после нее никакой люфтпаузы.

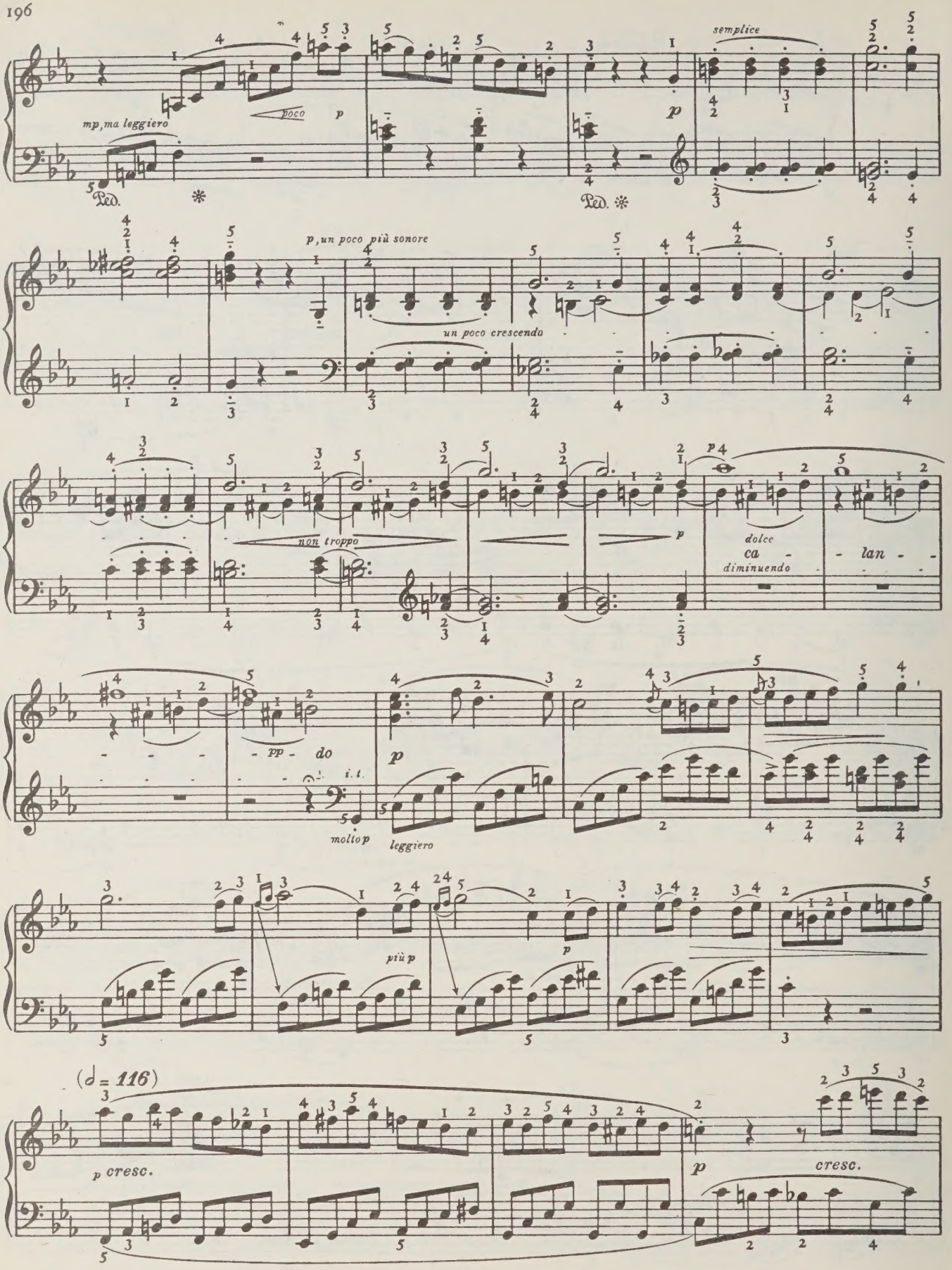

leggiero
più p
(I.
II.
poco
III.
I.
cresc.
VI.)
(♩ = 116)
dolce
leggiero

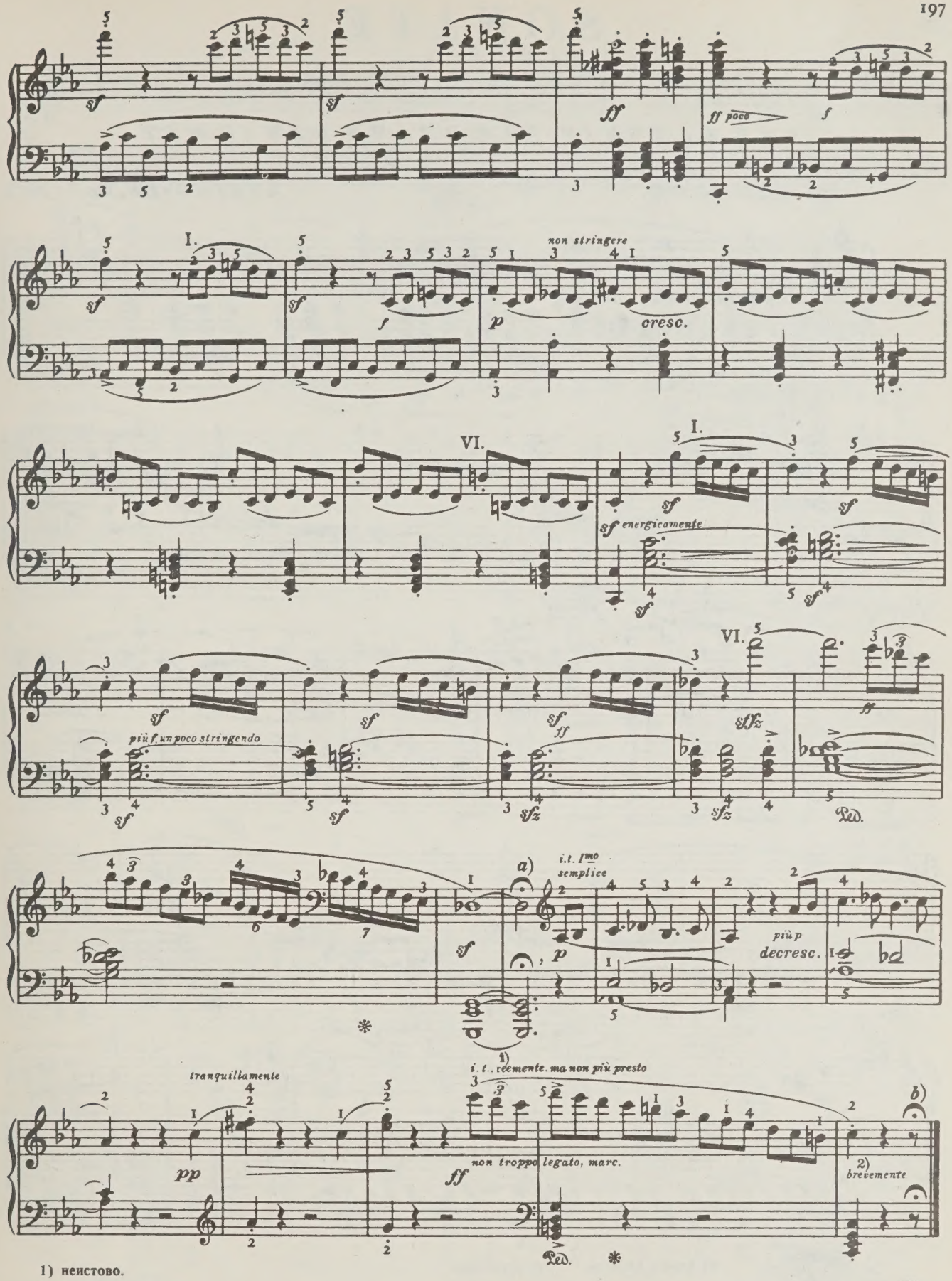


см. стр. 192b)

а) В некоторых изданиях пятая (и девятая) триольная восьмая — f^2.


(I.
leggiero
molto p
più p
p
pp
p
V.)
mp
sf
mp
p dolce
(I.
(I 3 5)
p
poco molto
più p
dolce
cresc.
V.)
non troppo presto
p, leggierissimo
molto p
poco
più p,
leggierissimo
p
molto p
pp


mp, ma leggiero
poco
p
Ped.
semplice
p
Ped.
p, un poco più sonore
un poco crescendo
non troppo
p
dolce
ca - lan -
diminuendo
pp - do
molto
i. t.
p
leggiero
più p
p
(♩ = 116)
p cresc.
p
cresc.



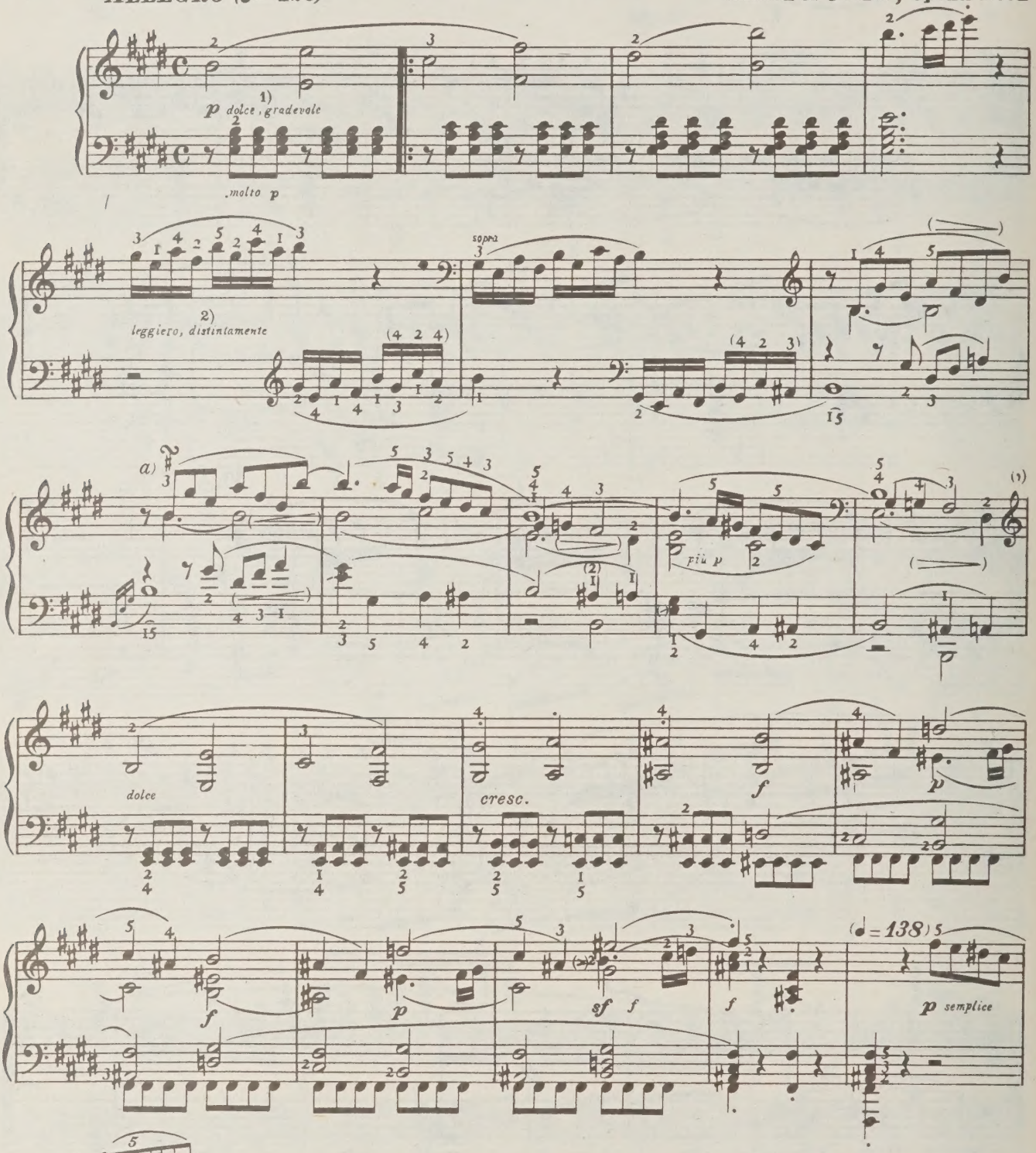
1) неистово.
2) коротко.
a) Фермата длится приблизительно пять половин; после нее никакой люфтпаузы.
b) обратить внимание на фермату!

SONATE

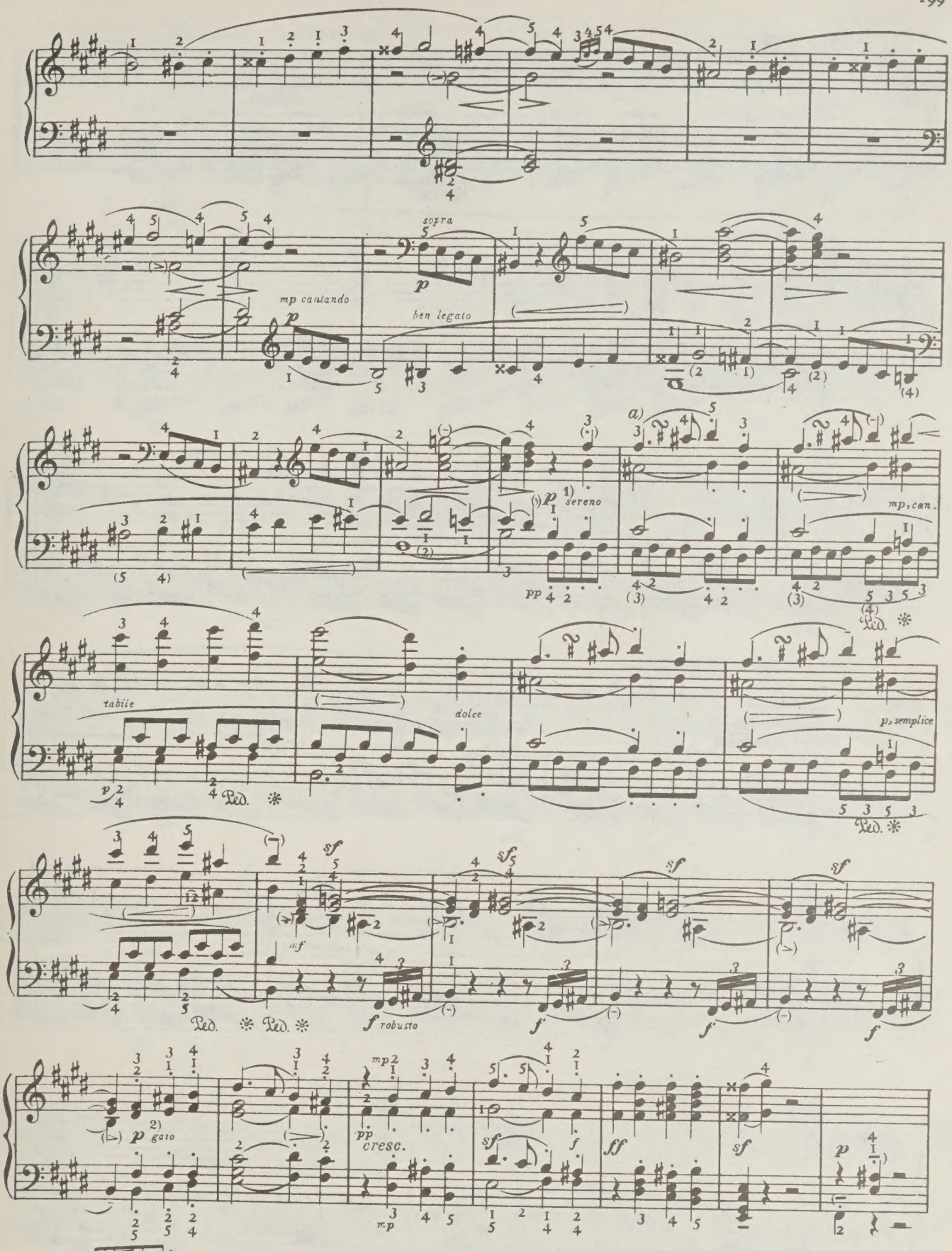
No. 9

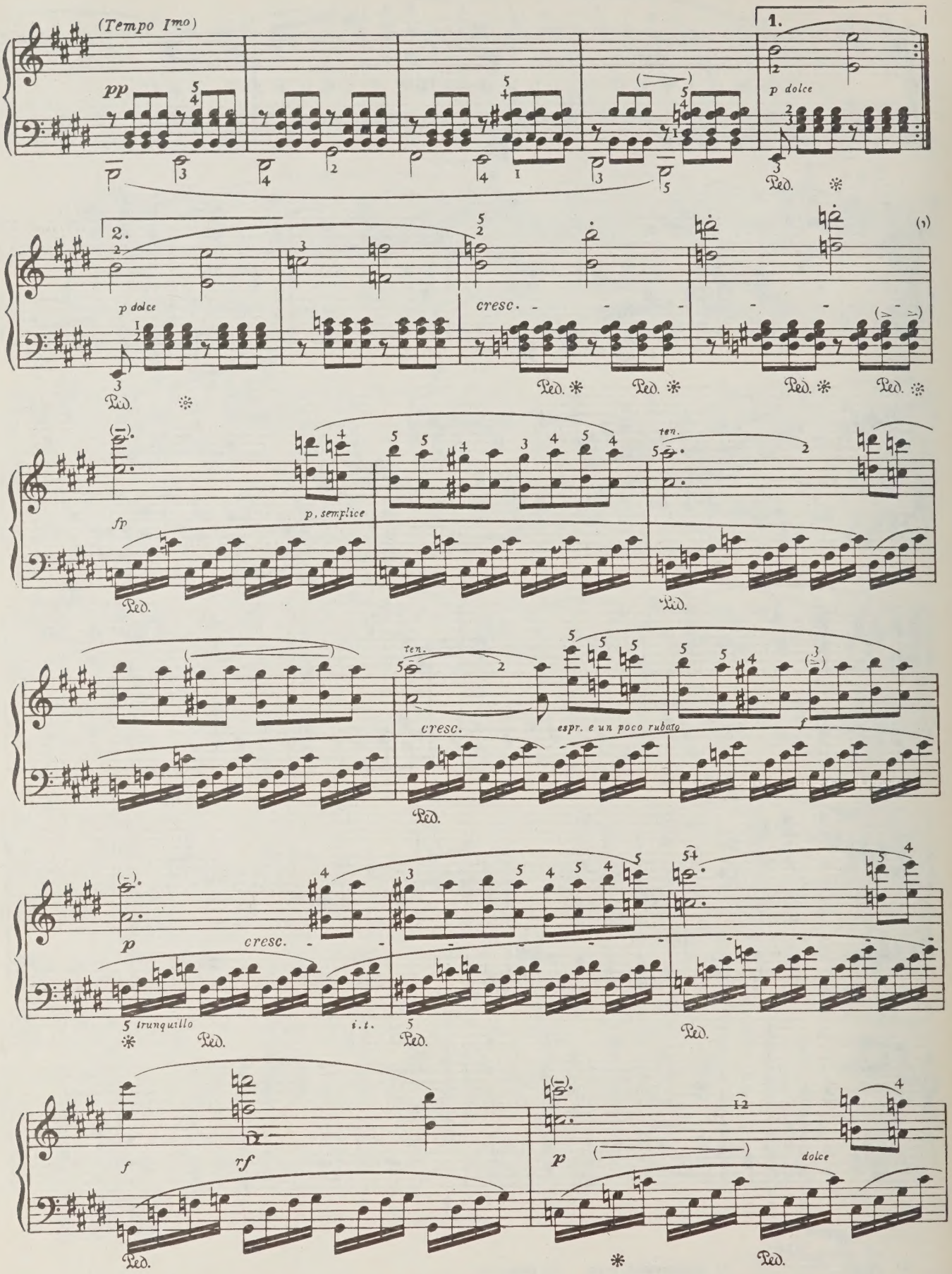
DER BARONIN VON BRAUN GEWIDMET

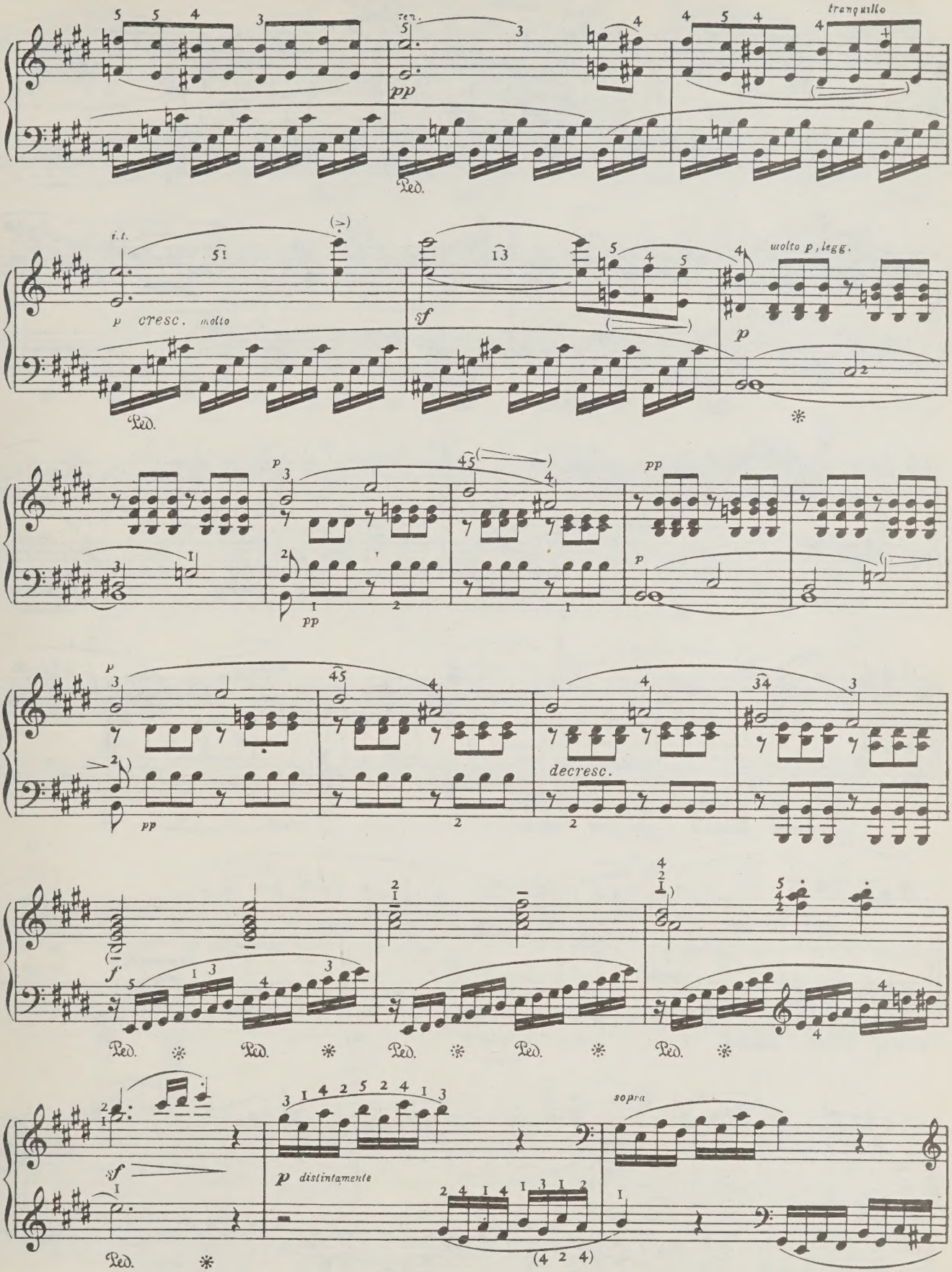
ALLEGRO (♩= 126) *BEETHOVEN, Op. 14 Nr. 1*

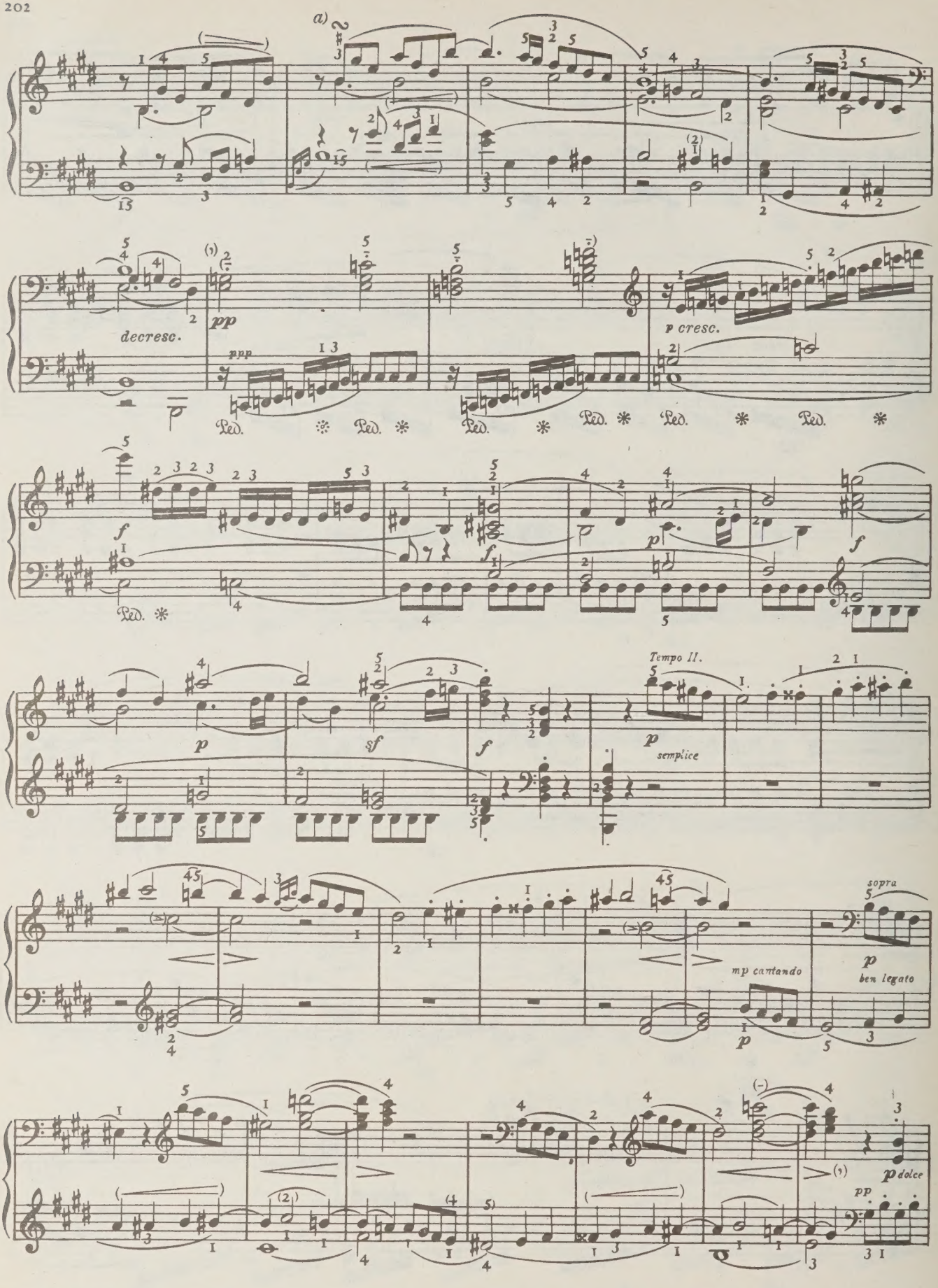


1) нежно, приятно. 2) отчетливо.

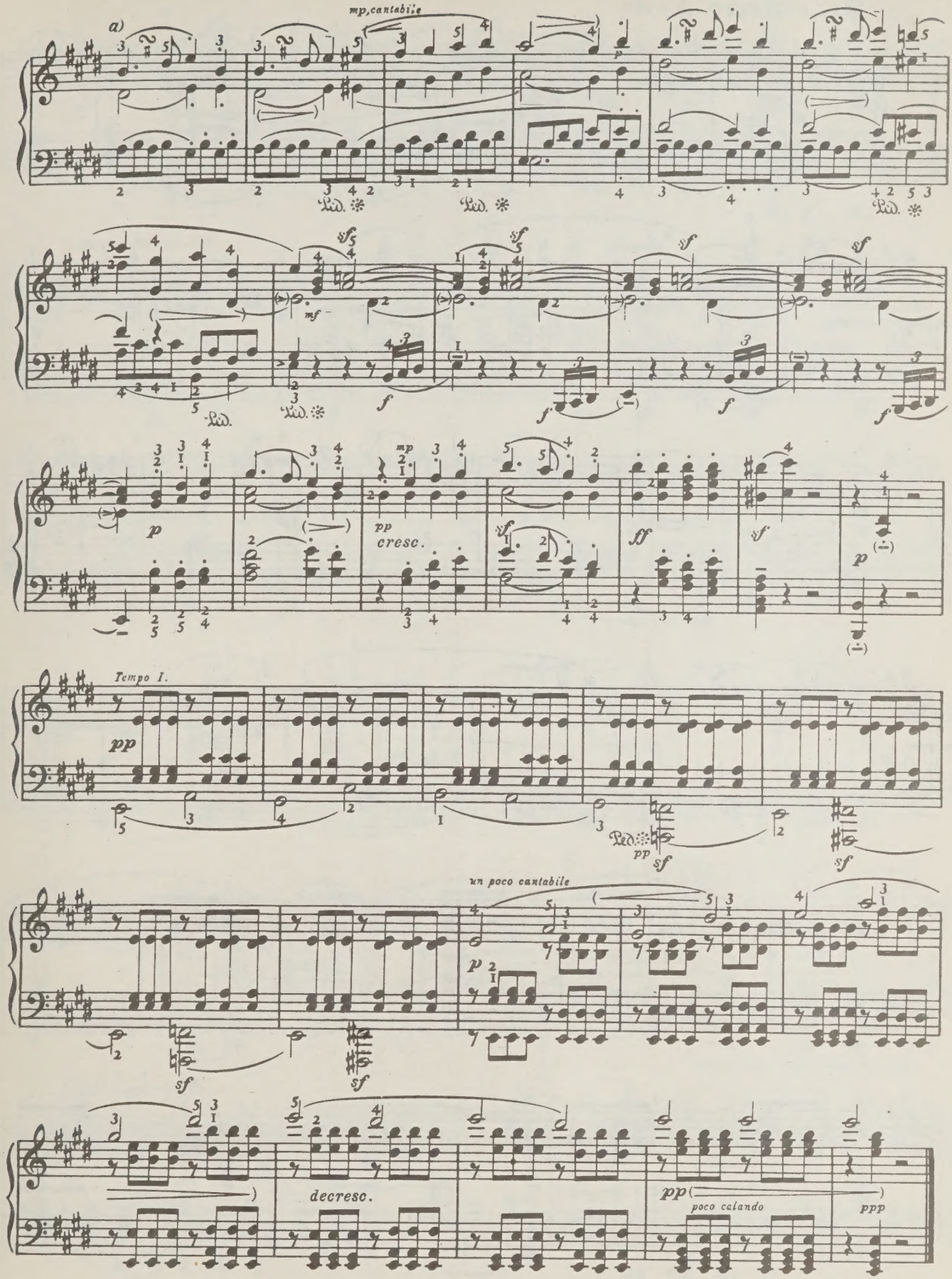


1) безмятежно, ясно. 2) радостно.

(Tempo I^mo)
pp
1.
p dolce
Ped.
2.
p dolce
cresc.
fp
p, semplice
ten.
cresc.
espr. e un poco rubato
f
p
cresc.
5 tranquillo
i.t.
f
rf
p
dolce

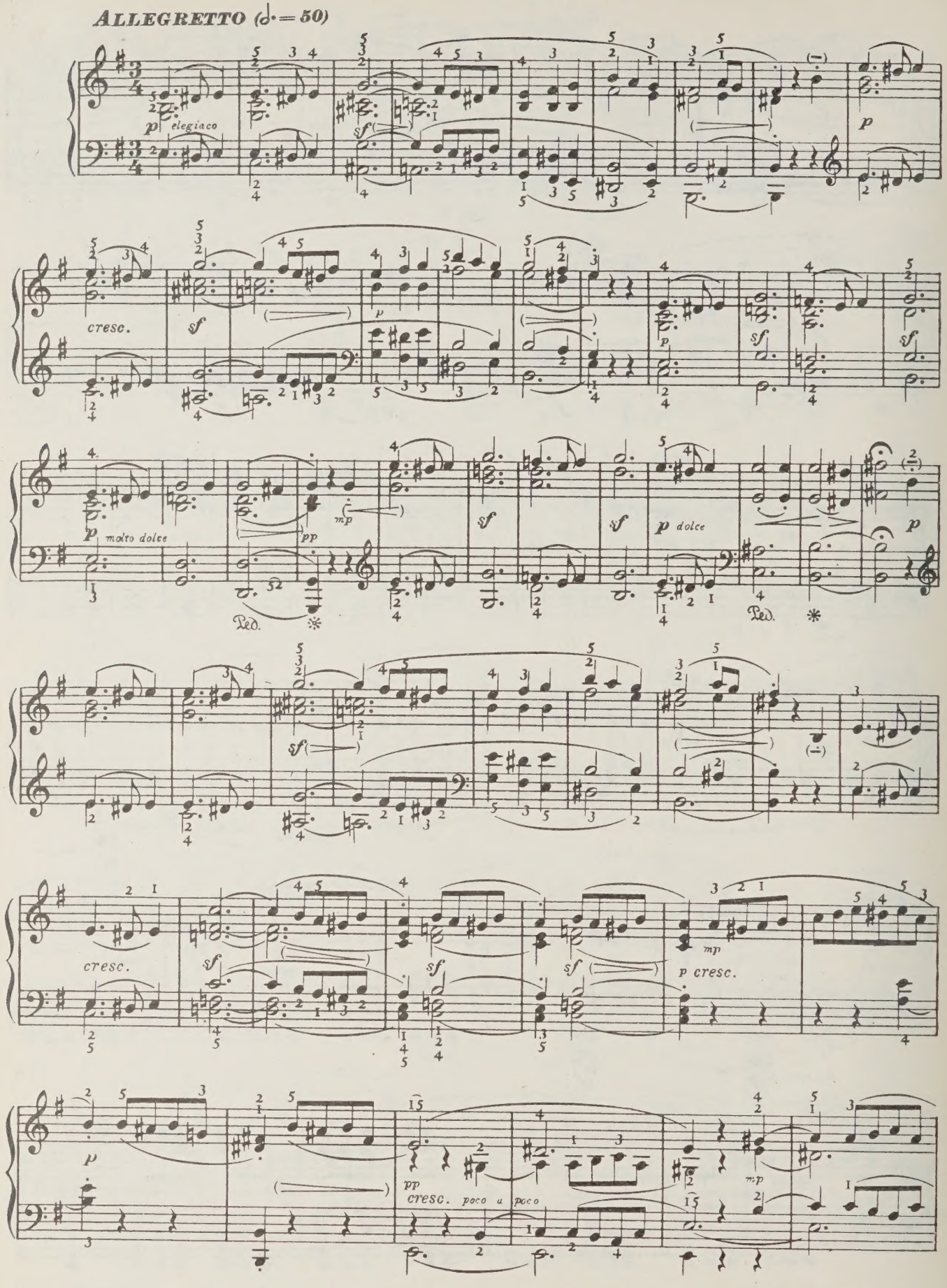
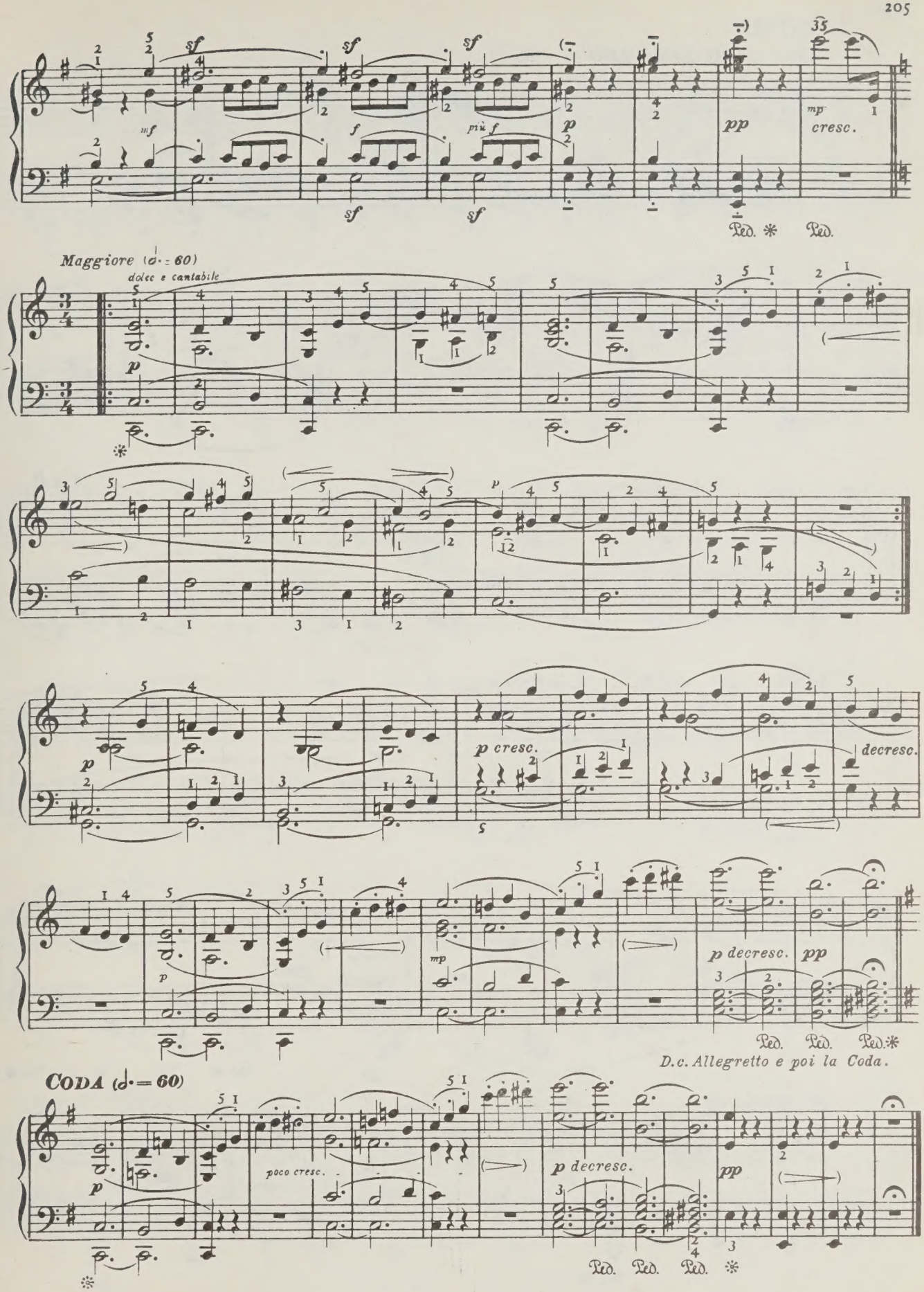

ten.
pp
Ped.
tranquillo
t. t.
p cresc. molto
sf
molto p, legg.
p
pp
decresc.
sopra
p distintamente


a)
decresc.
pp
ppp
Ped.
p cresc.
f
p
sf
Tempo II.
semplice
mp cantando
sopra
ben legato
dolce

a) См. стр. 198 a).

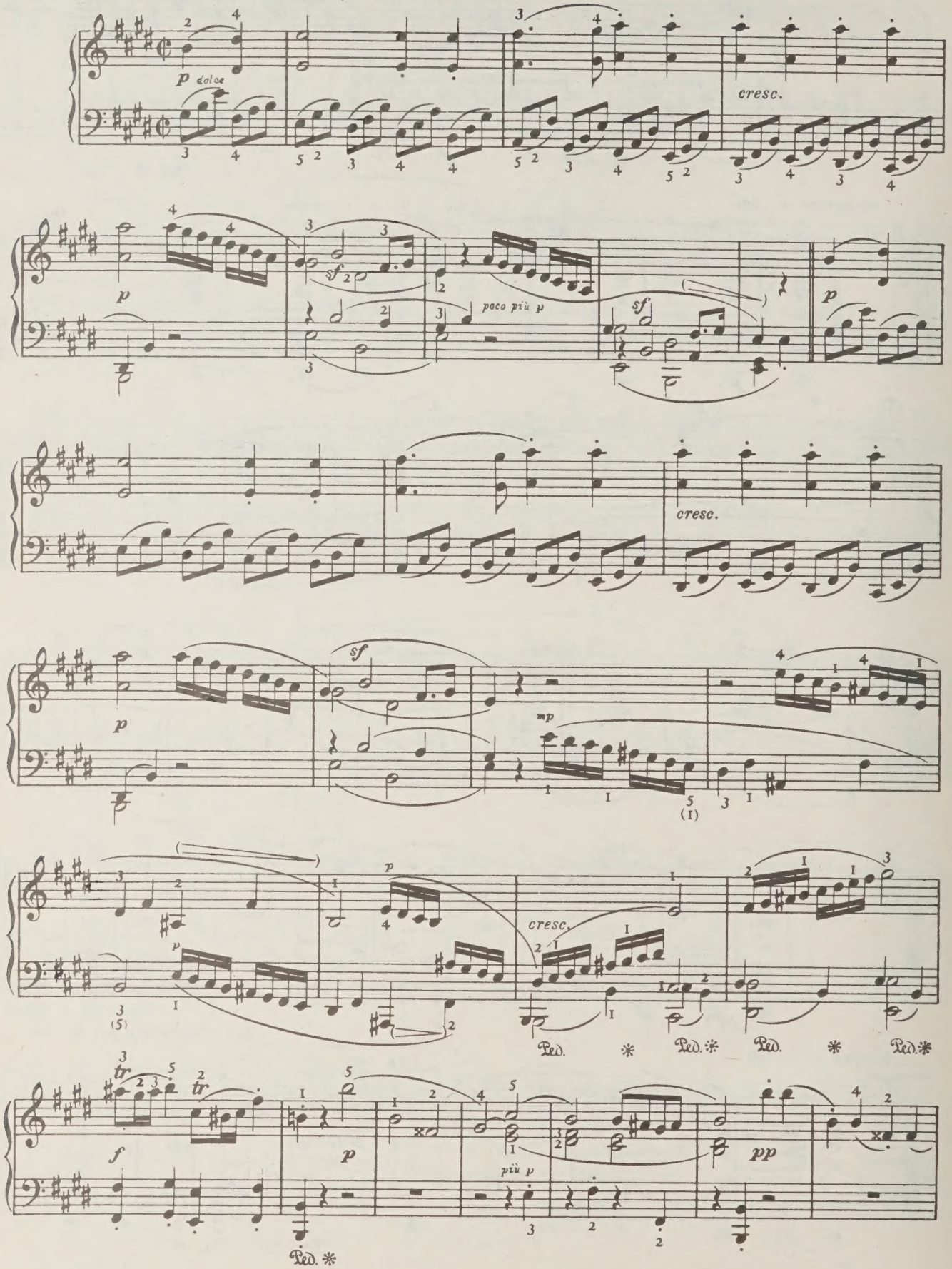

a)
mp, cantabile
Ped.
mf
f
sf
p
cresc.
ff
Tempo I.
pp
un poco cantabile
decresc.
poco calando
ppp

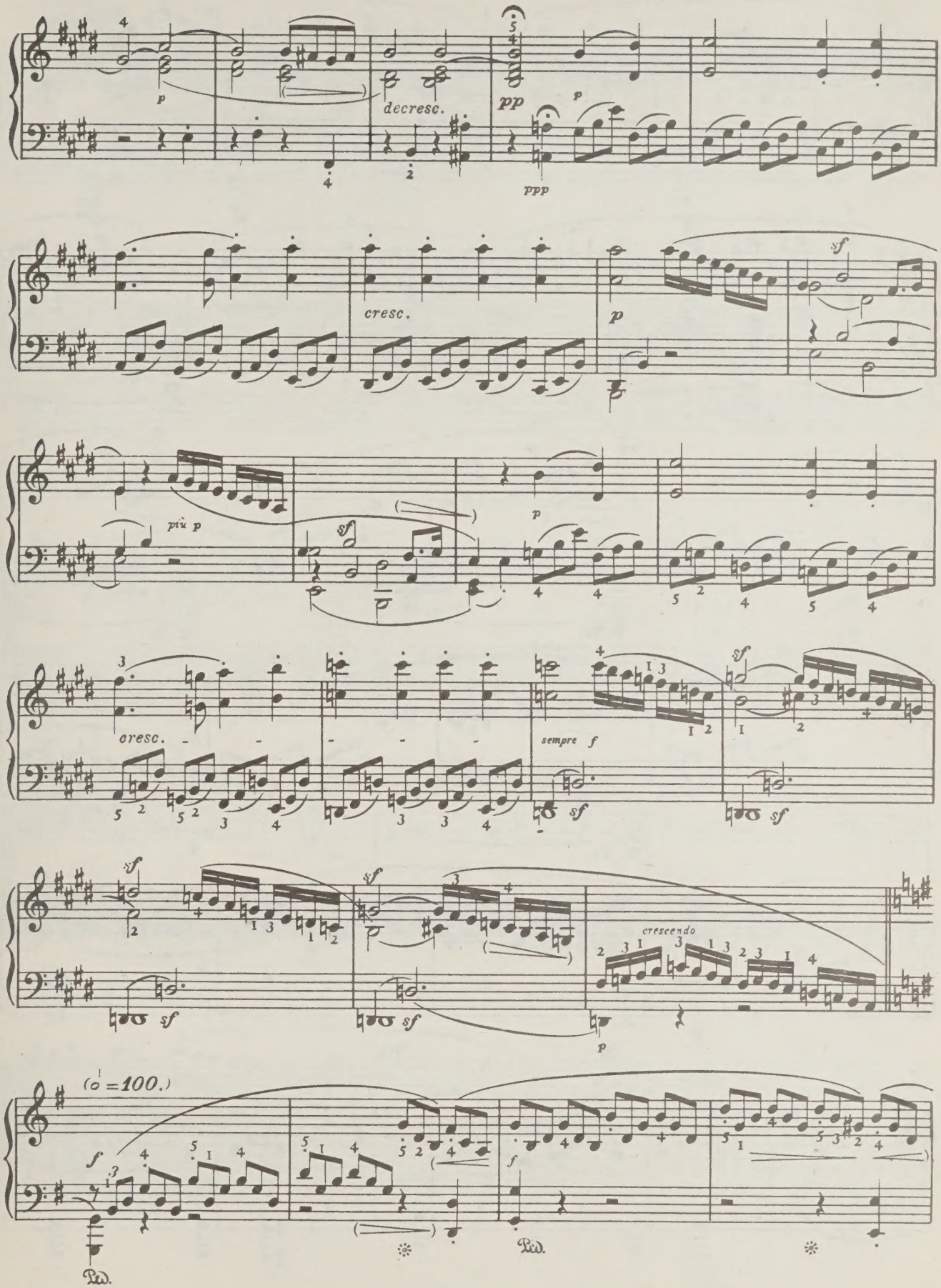
a) См. стр. 199 a).

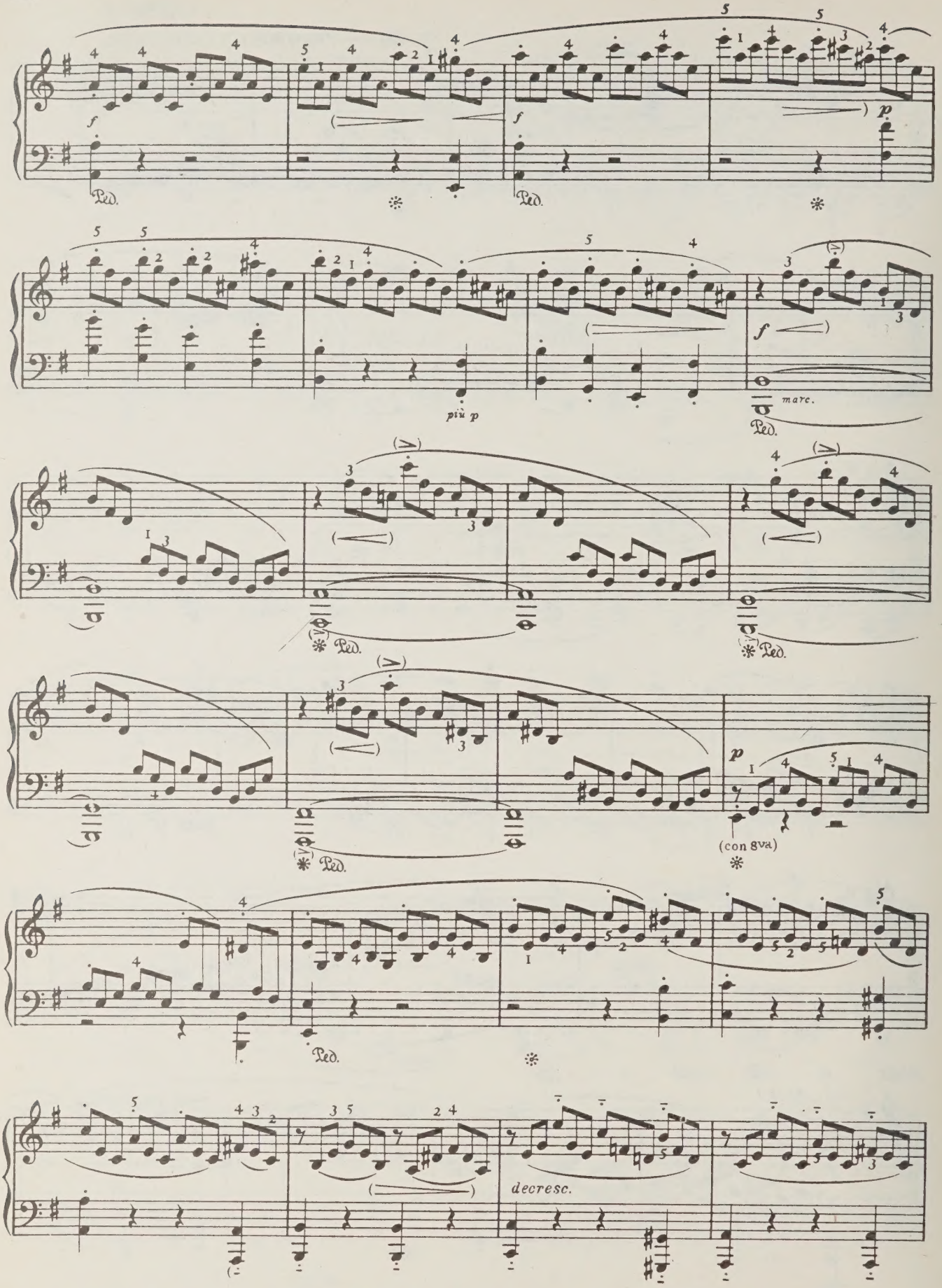

ALLEGRETTO (♩. = 50)
p elegiaco
sf
p
cresc.
sf
p
sf
sf
p molto dolce
mp
pp
sf
sf
p dolce
p
Ped.
Ped.
sf
cresc.
sf
sf
sf
mp
p cresc.
p
pp
cresc. poco a poco
mp

sf
mf
f
più f
p
pp
mp
cresc.
Ped. ✻ Ped.
Maggiore (♩. = 60)
dolce e cantabile
p
p cresc.
decresc.
mp
p decresc.
pp
Ped. Ped. Ped.✻
D.c. Allegretto e poi la Coda.
CODA (♩. = 60)
poco cresc.
p decresc.
pp
Ped. Ped. Ped. ✻

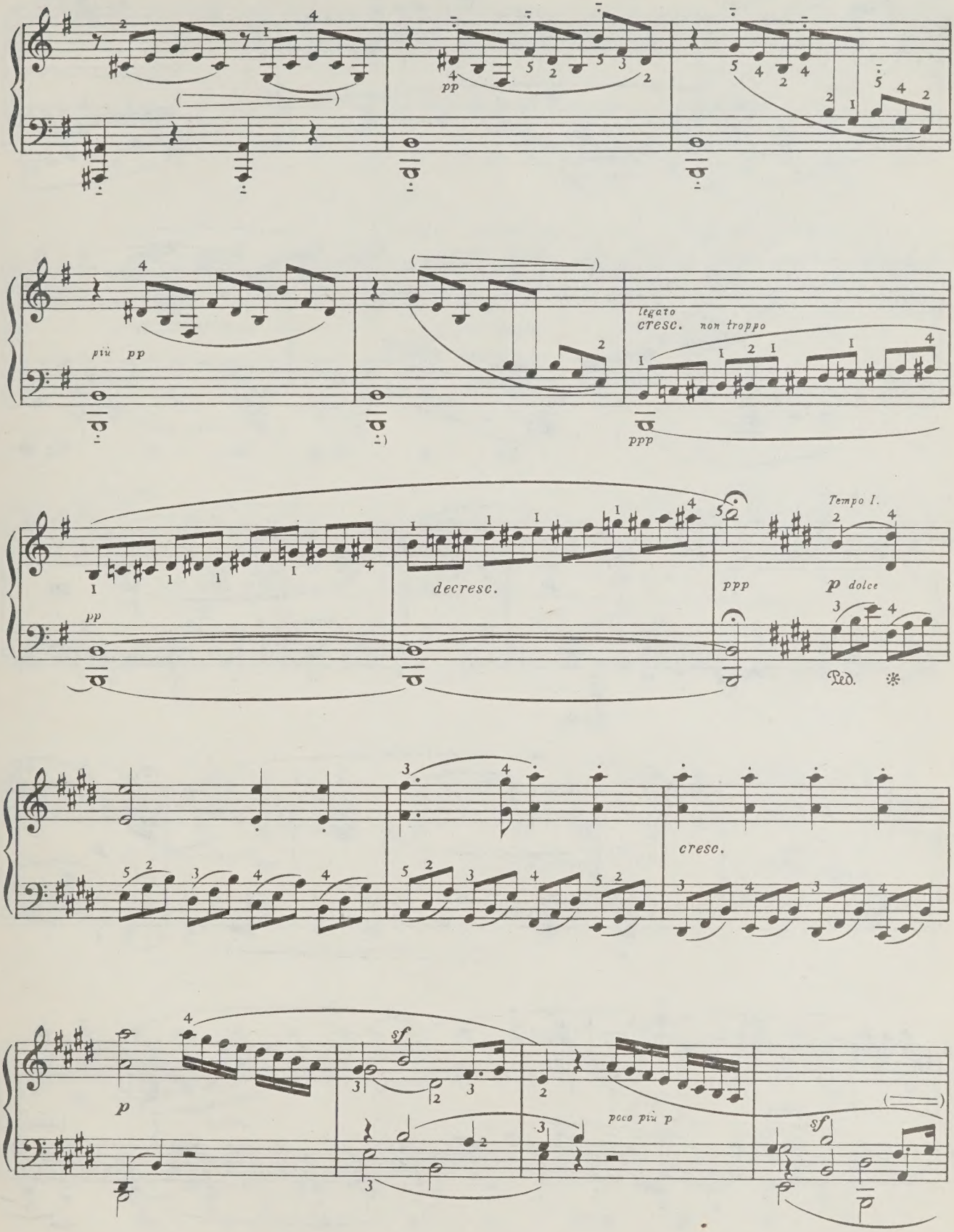
RONDO

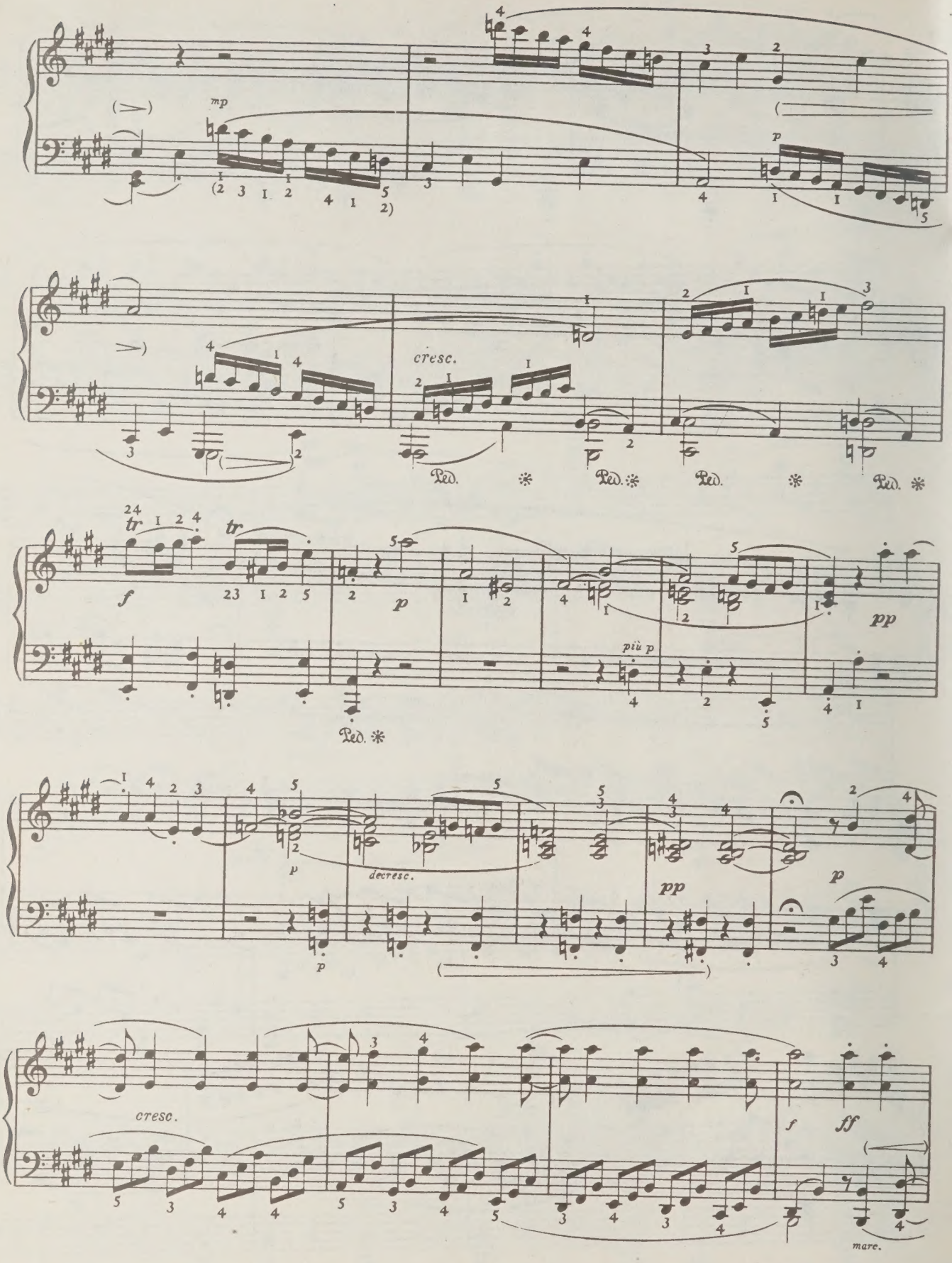
ALLEGRO COMMODO (♩ = 80)

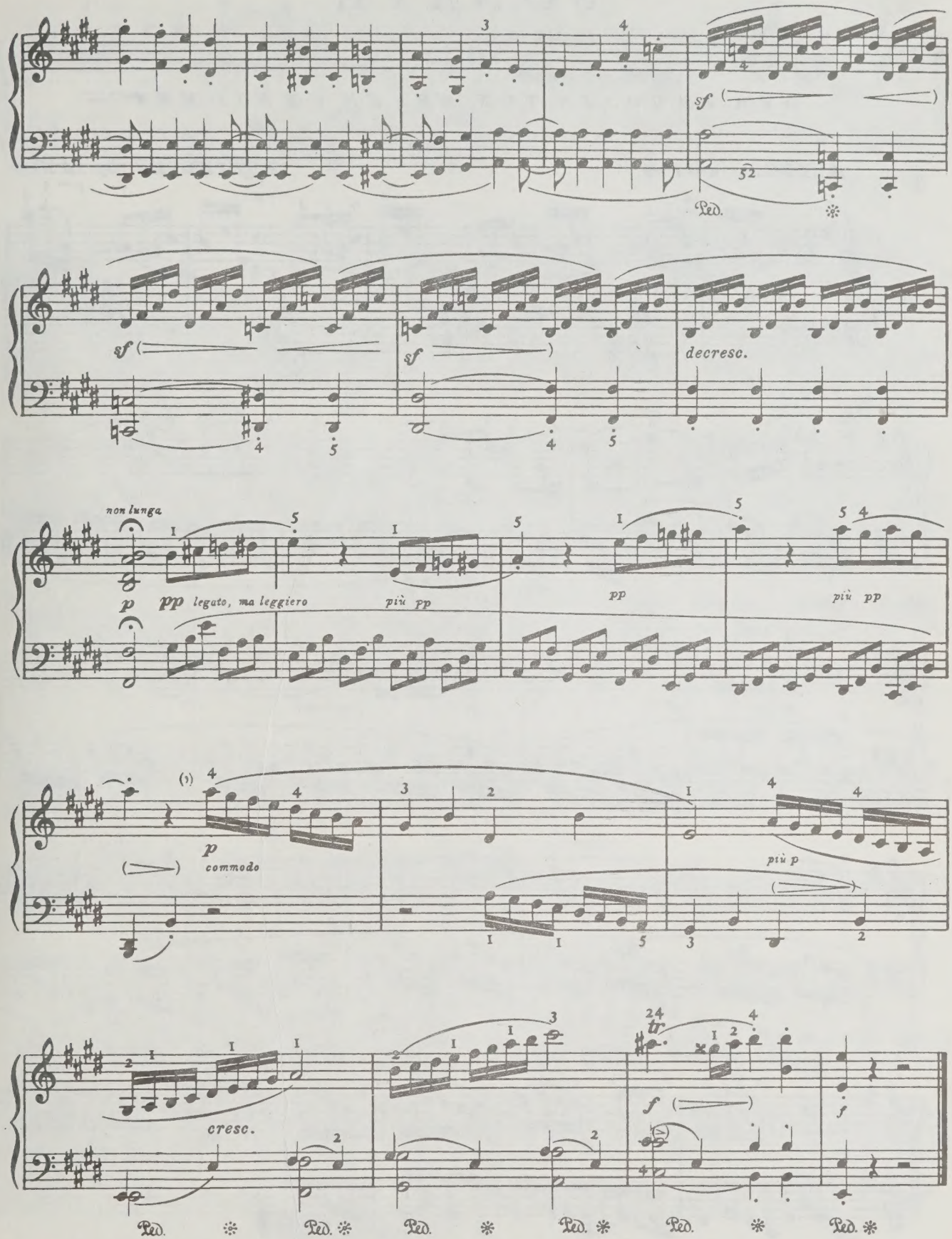



decresc.
pp
ppp
cresc.
più p
sempre f
crescendo
(♩=100.)
Ped.


f
Ped.
f
Ped.
p
più p
f
marc.
Ped.
Ped.
Ped.
p
(con 8va)
Ped.
decresc.


pp
più pp
legato
cresc. non troppo
ppp
decresc.
Tempo I.
ppp
p dolce
Ped.
cresc.
p
sf
poco più p
sf


mp
p
cresc.
Ped.
tr
f
p
più p
pp
decresc.
pp
p
cresc.
f
ff
marc.

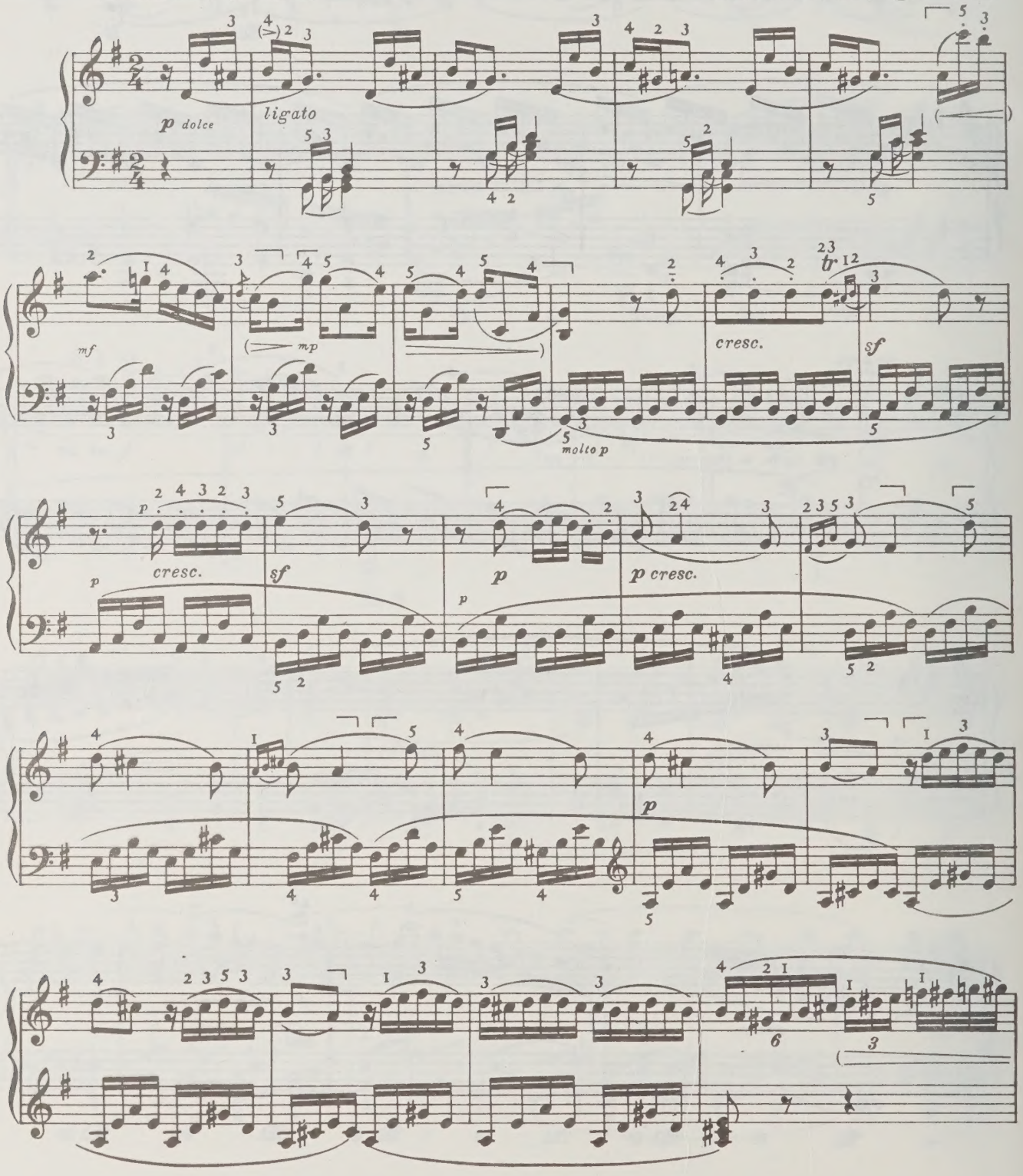

sf
Ped.
sf
sf
decresc.
non lunga
p
pp legato, ma leggiero
più pp
pp
più pp
p
commodo
più p
cresc.
f
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

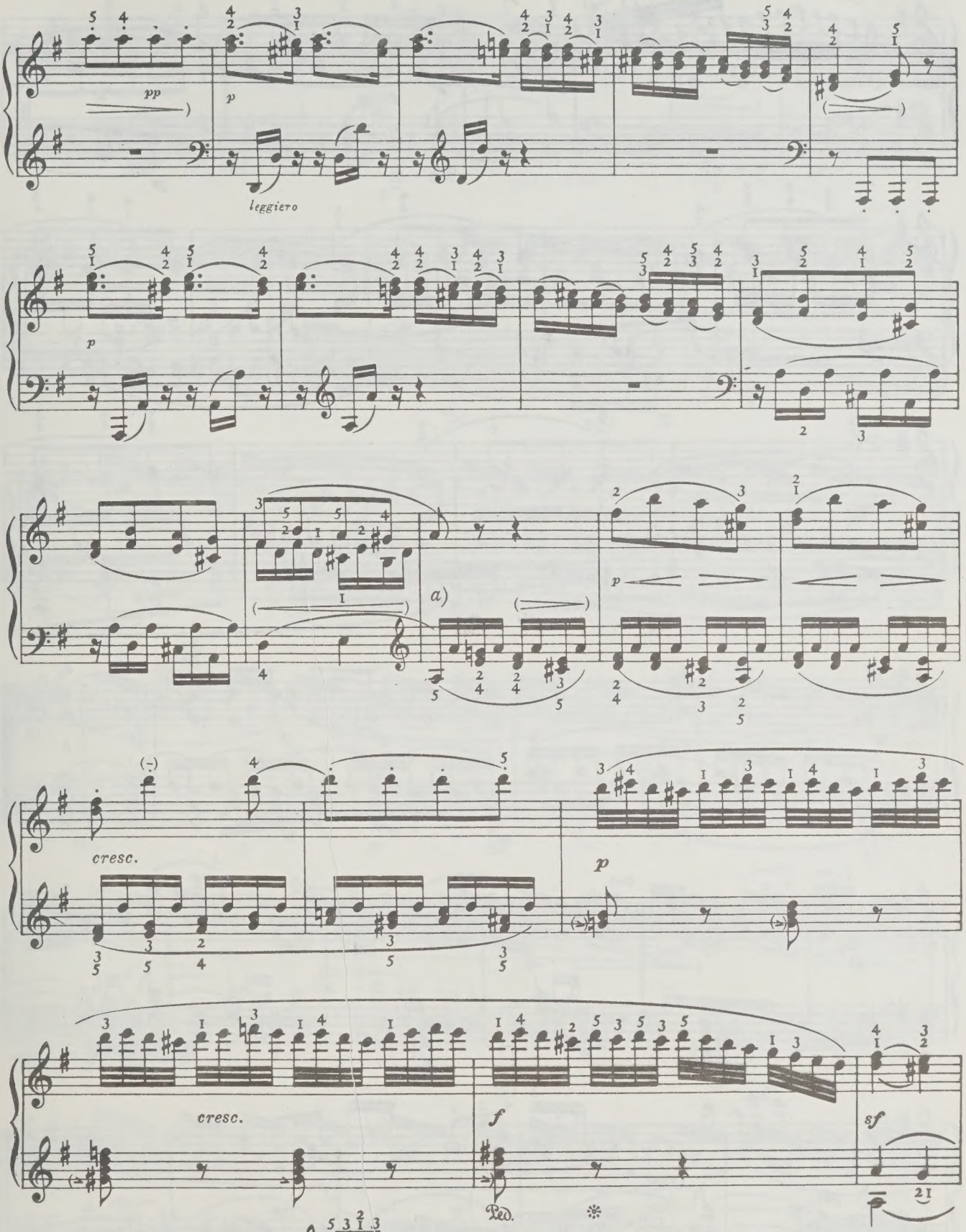
SONATE

No. 10

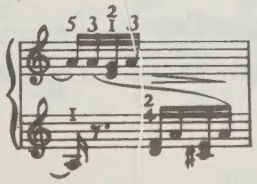
DER BARONIN VON BRAUN GEWIDMET

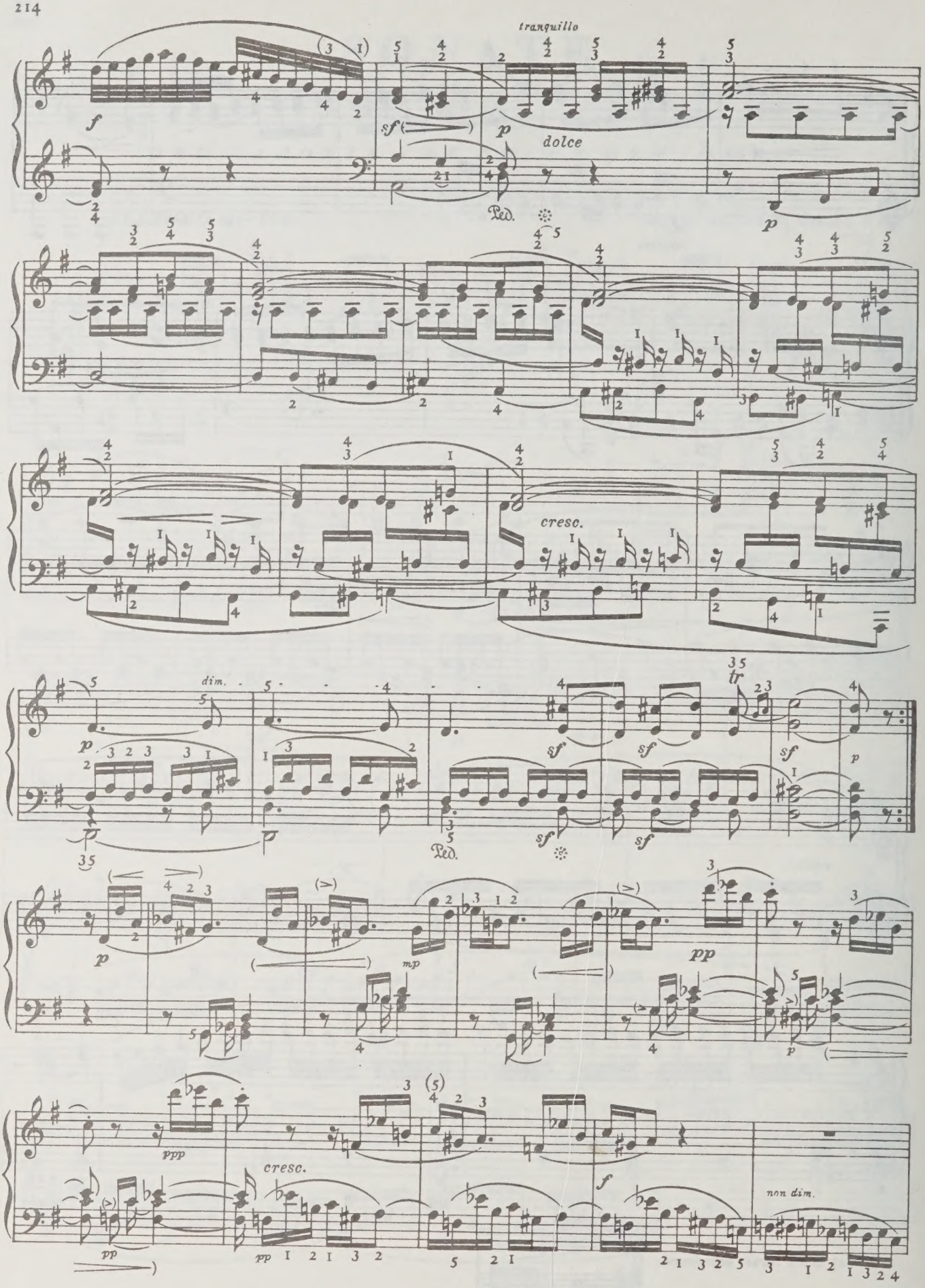
ALLEGRO (♩ = 104) — *BEETHOVEN, Op. 14 Nr. 2*

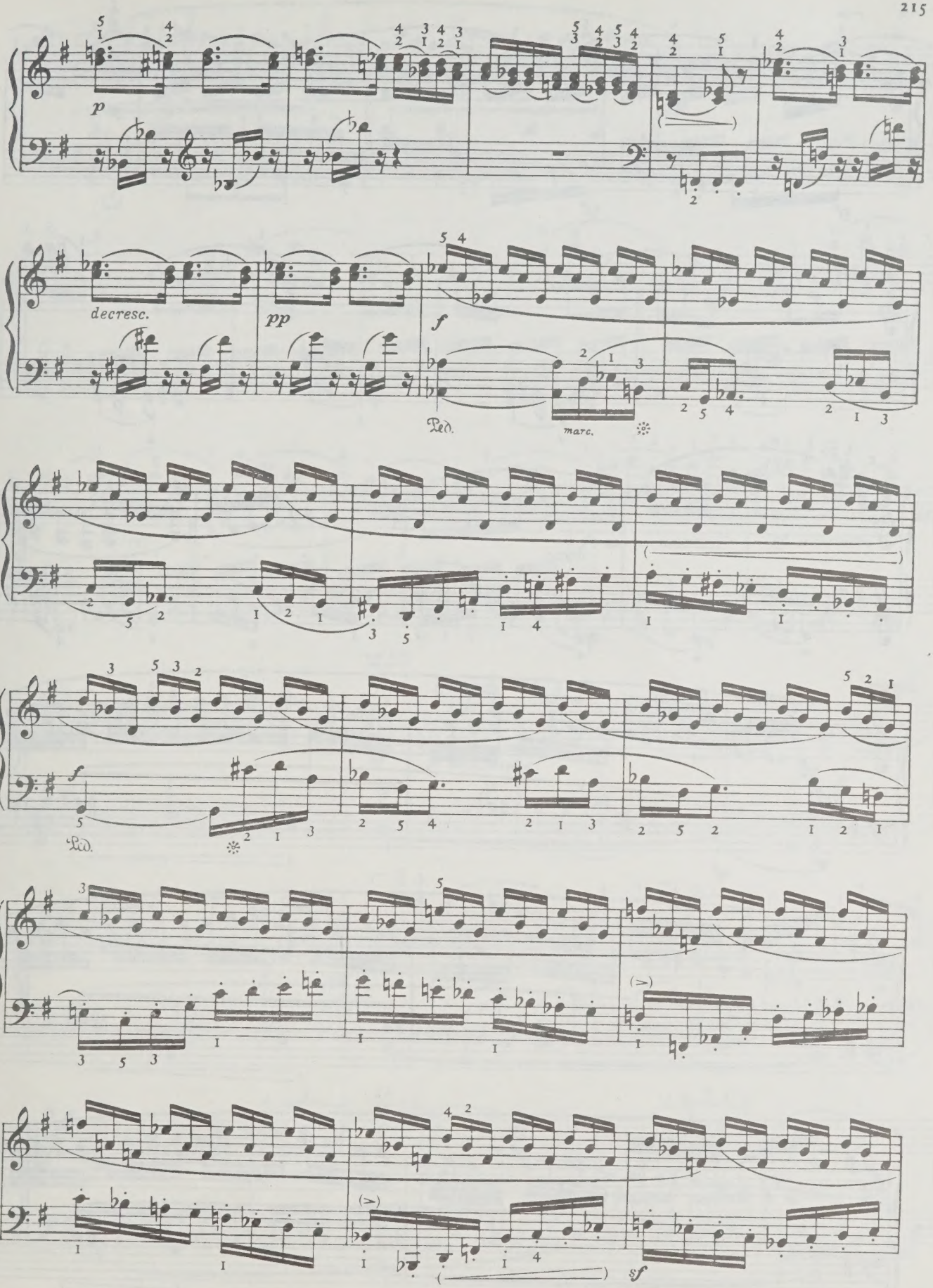


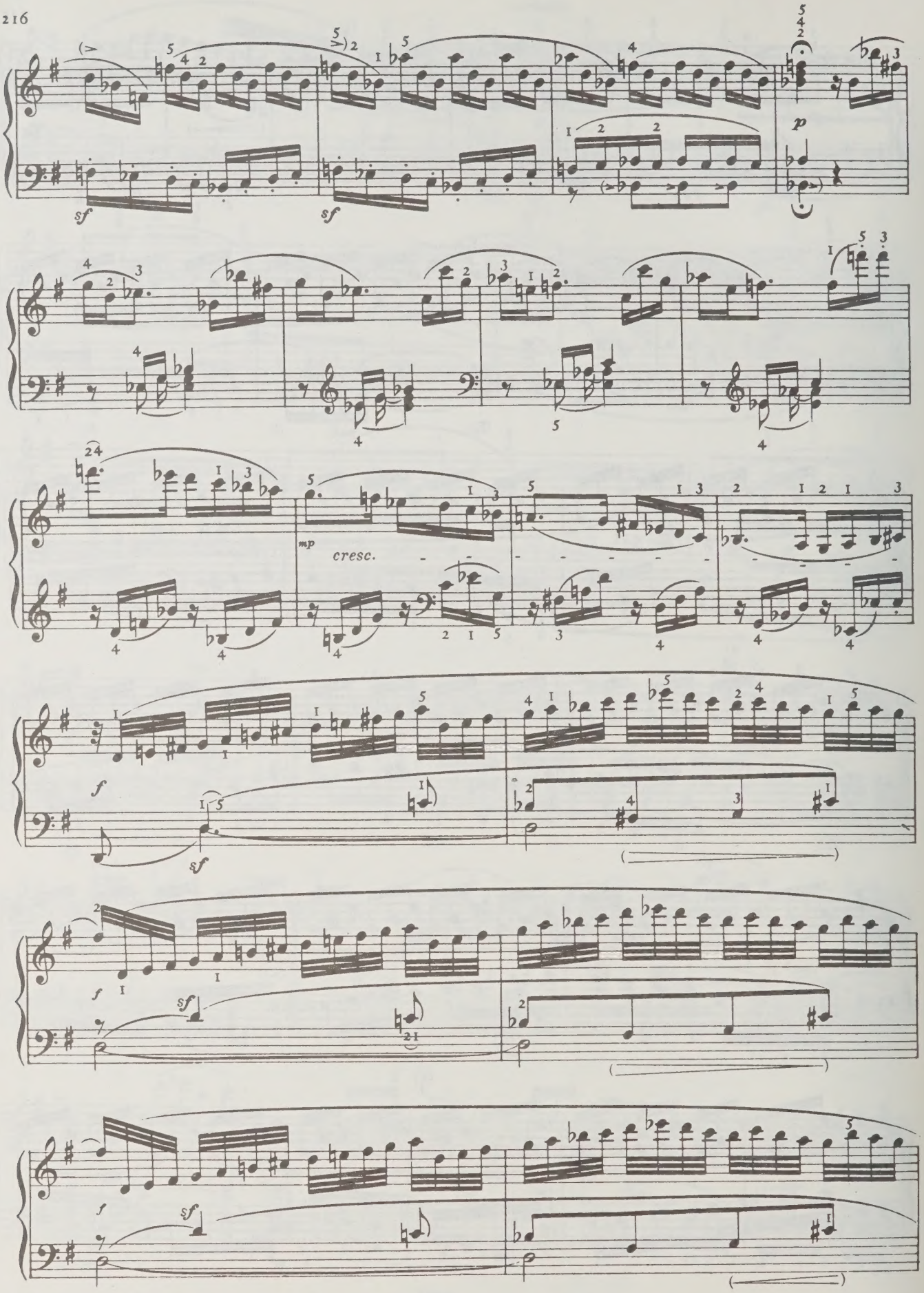


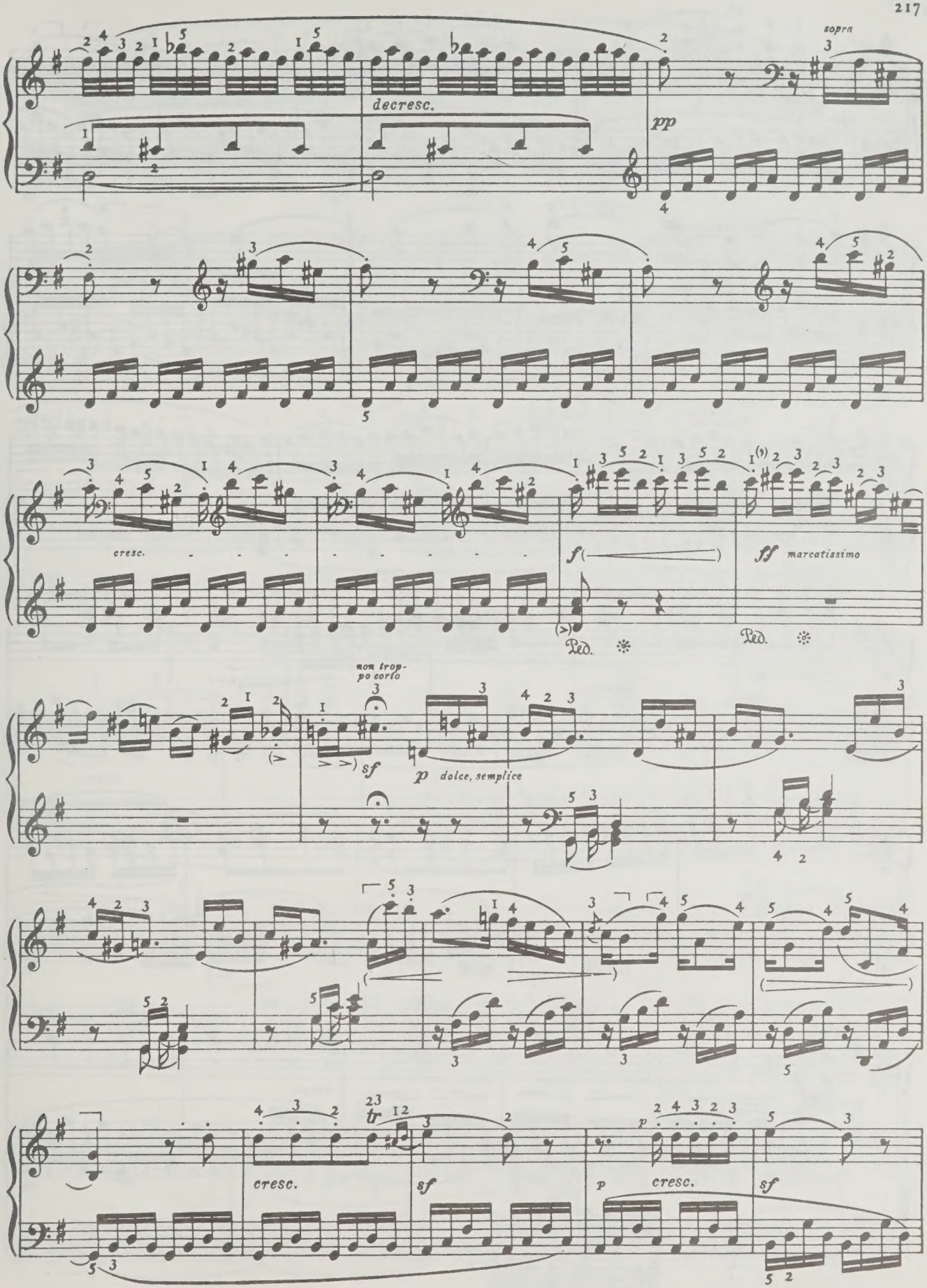
а) Более легкое исполнение:




tranquillo
f
sf
p
dolce
Ped.
p
cresc.
dim.
p
sf
sf
sf
sf
tr
p
Ped.
p
mp
pp
p
ppp
cresc.
pp
pp
f
non dim.


p
decresc.
pp
f
Ped.
marc.
f
Ped.
sf


sf
sf
p
mp
cresc.
f
sf
f
sf
f
sf


decresc.
pp
sopra
cresc.
f
ff marcatissimo
Ped.
Ped.
non troppo corto
sf
p dolce, semplice
cresc.
sf
p
cresc.
sf

35

pp

cresc.

p

cresc.

pp

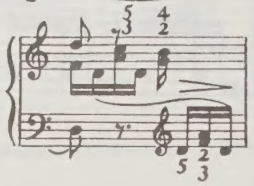
p

leggiero

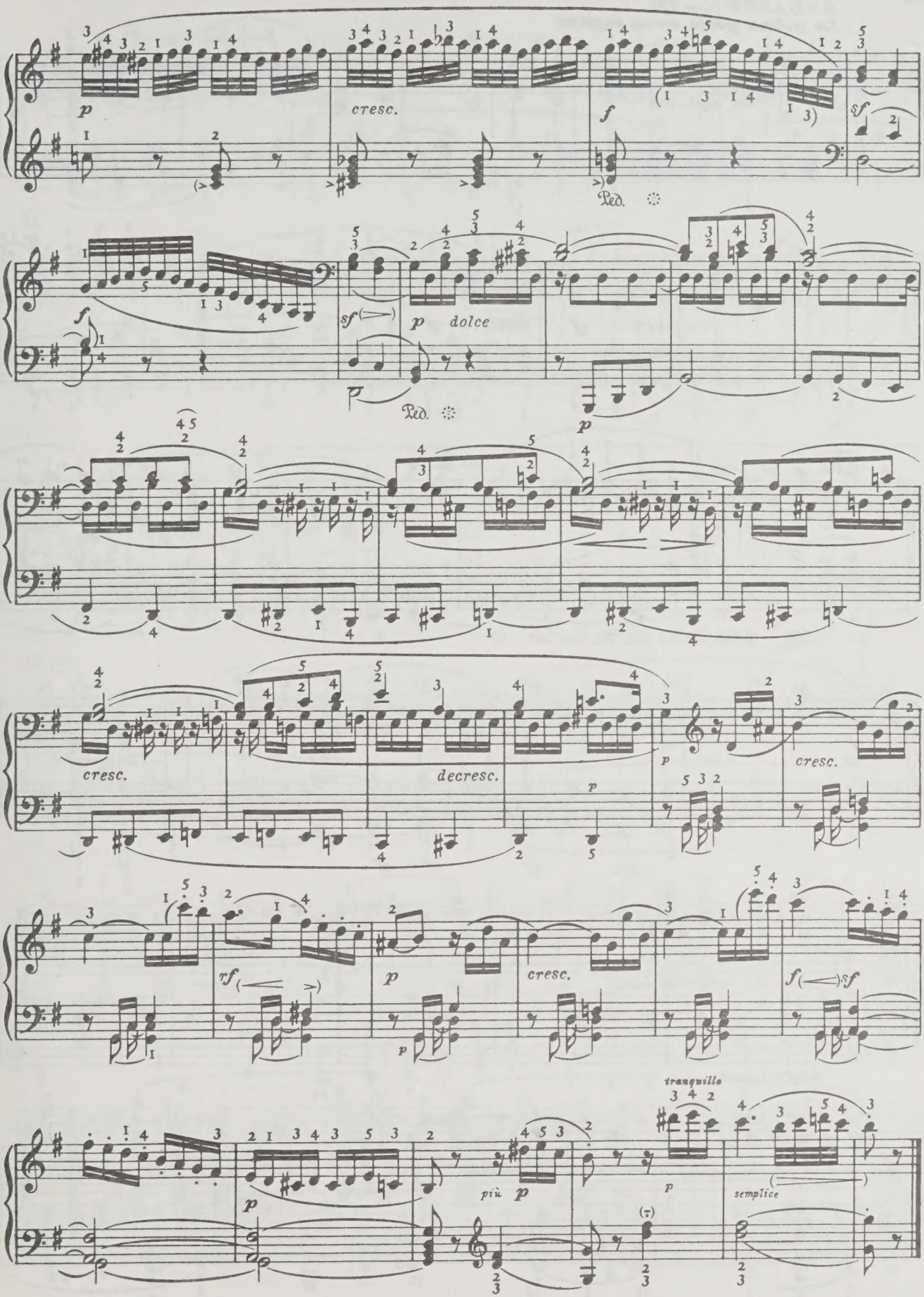
a)

p

cresc.

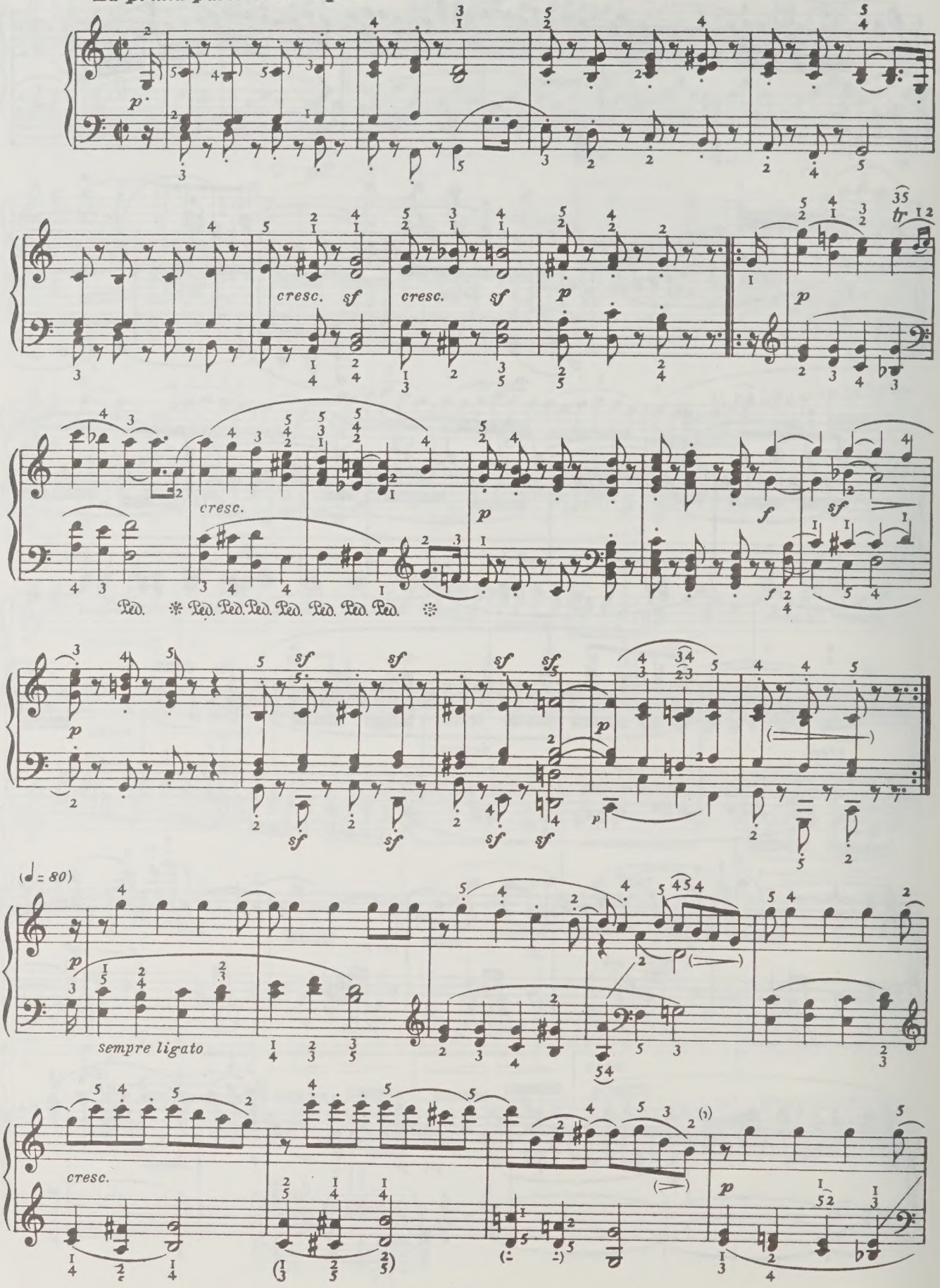


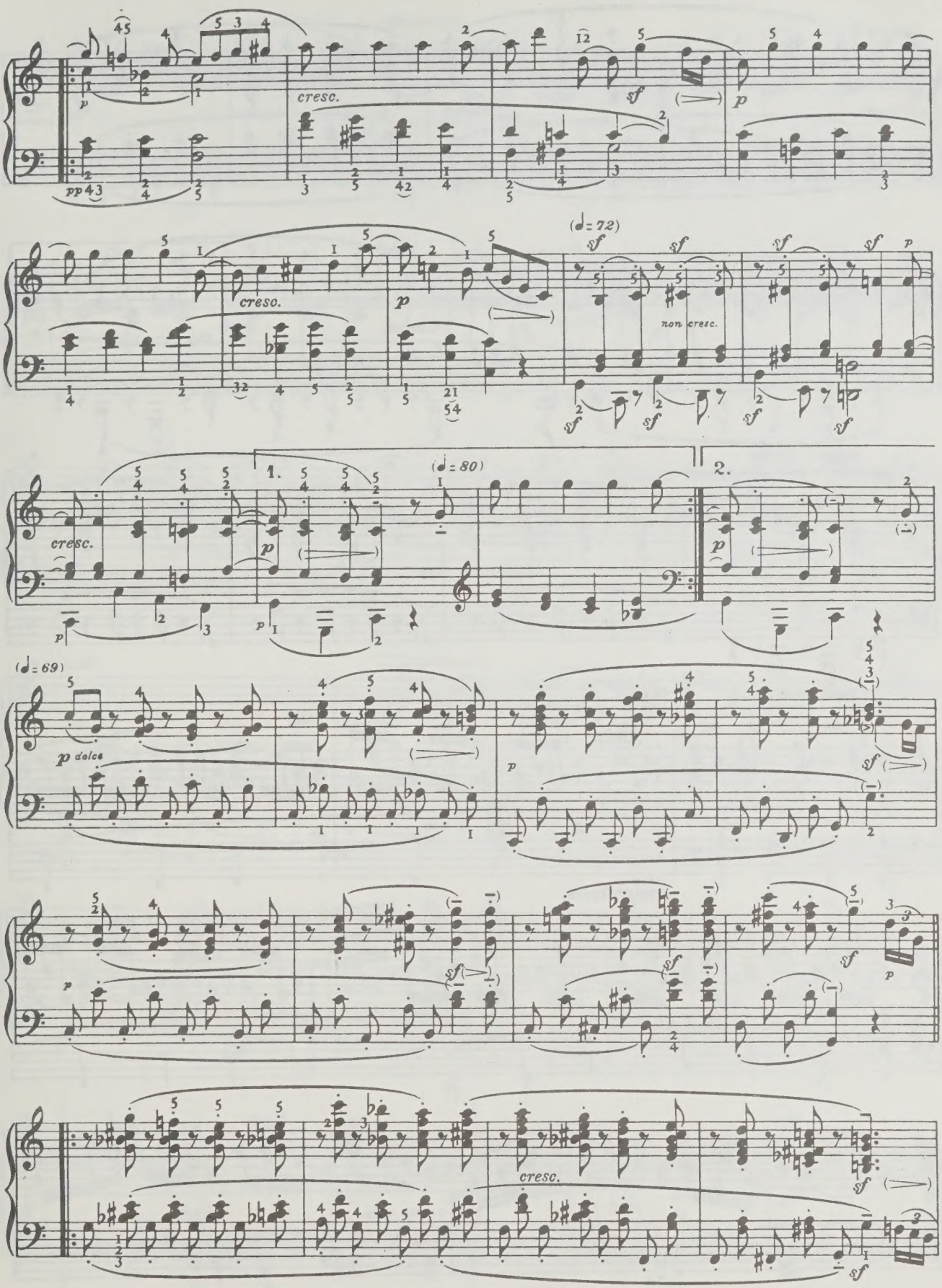
а) Более легкое исполнение:

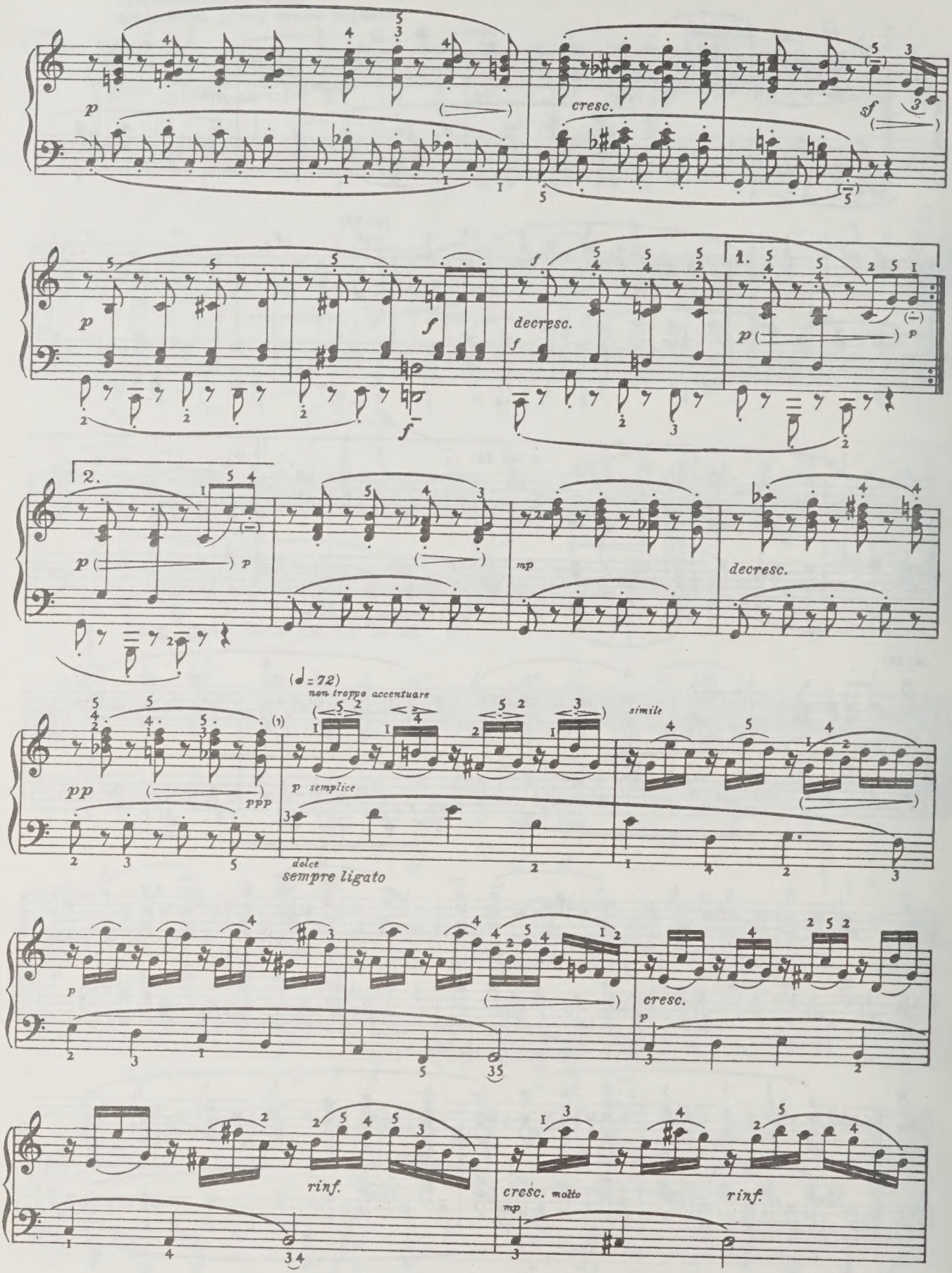

p
cresc.
f
sf
Ped.
f
sf
p dolce
Ped.
p
cresc.
decresc.
p
cresc.
rf
p
cresc.
f sf
tranquillo
più p
p
semplice

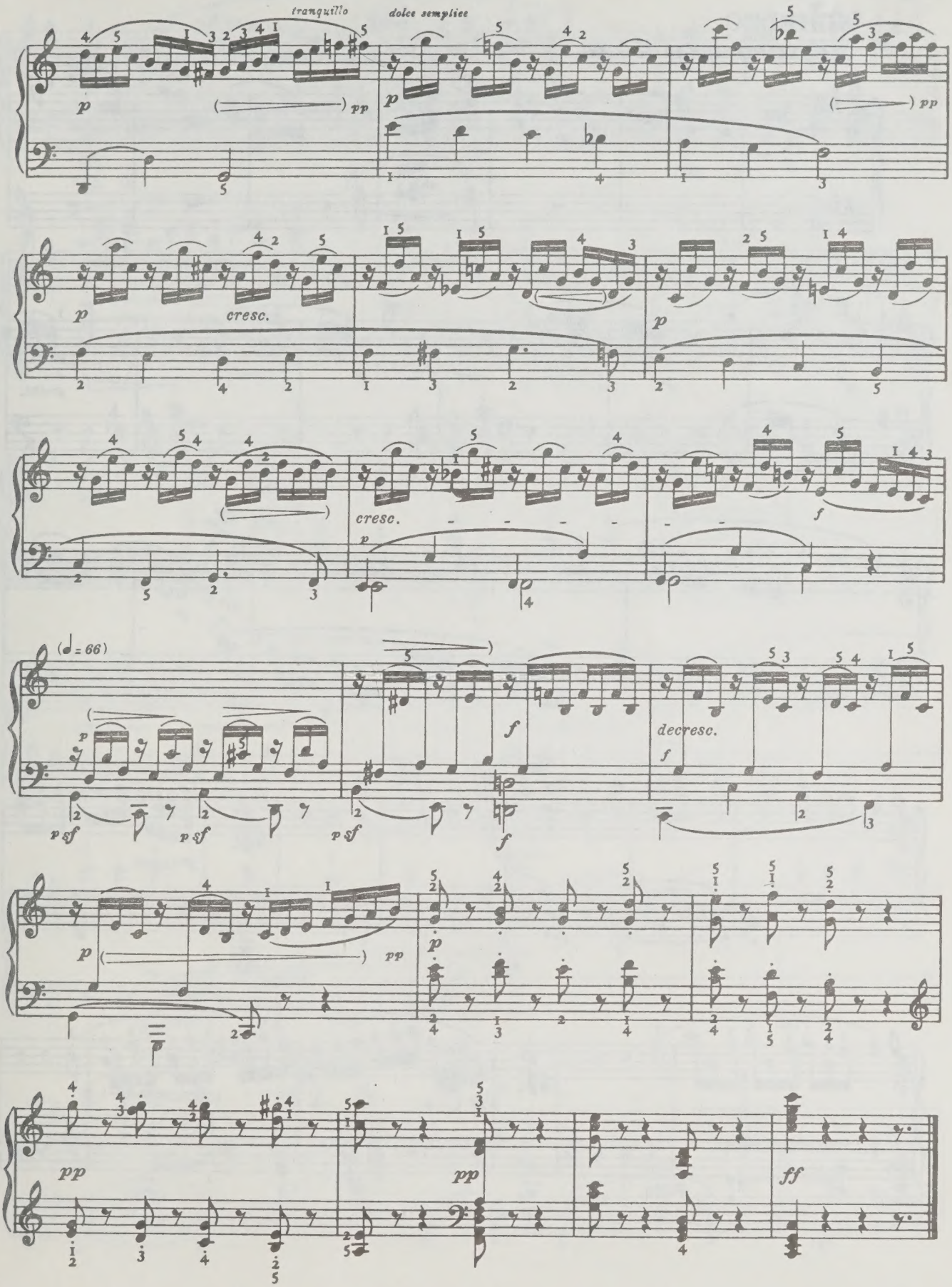
ANDANTE (♩ = 72)

La prima parte senza replica



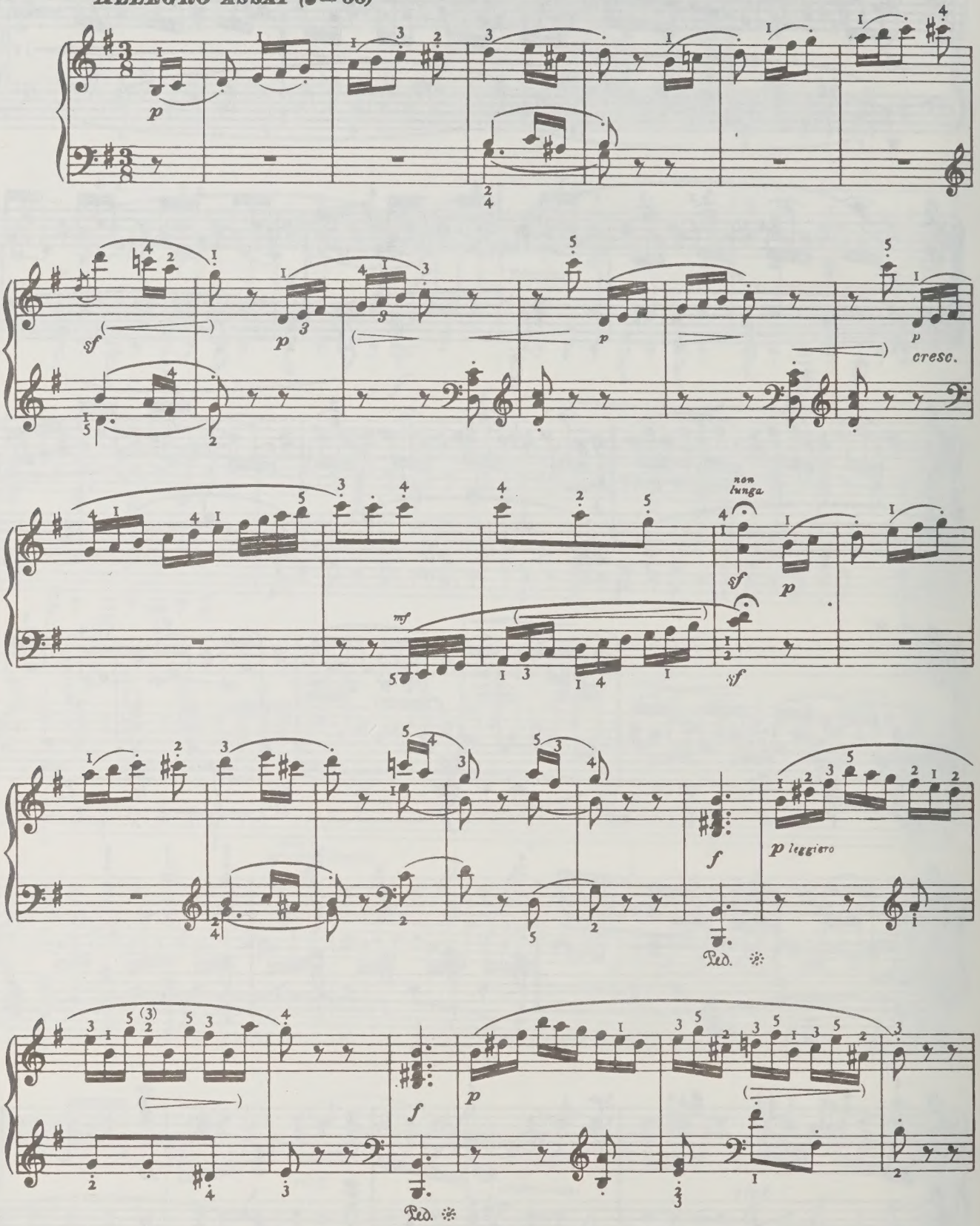

cresc.
sf
p
pp
(♩= 72)
non cresc.
1.
2.
(♩= 80)
(♩= 69)
p dolce

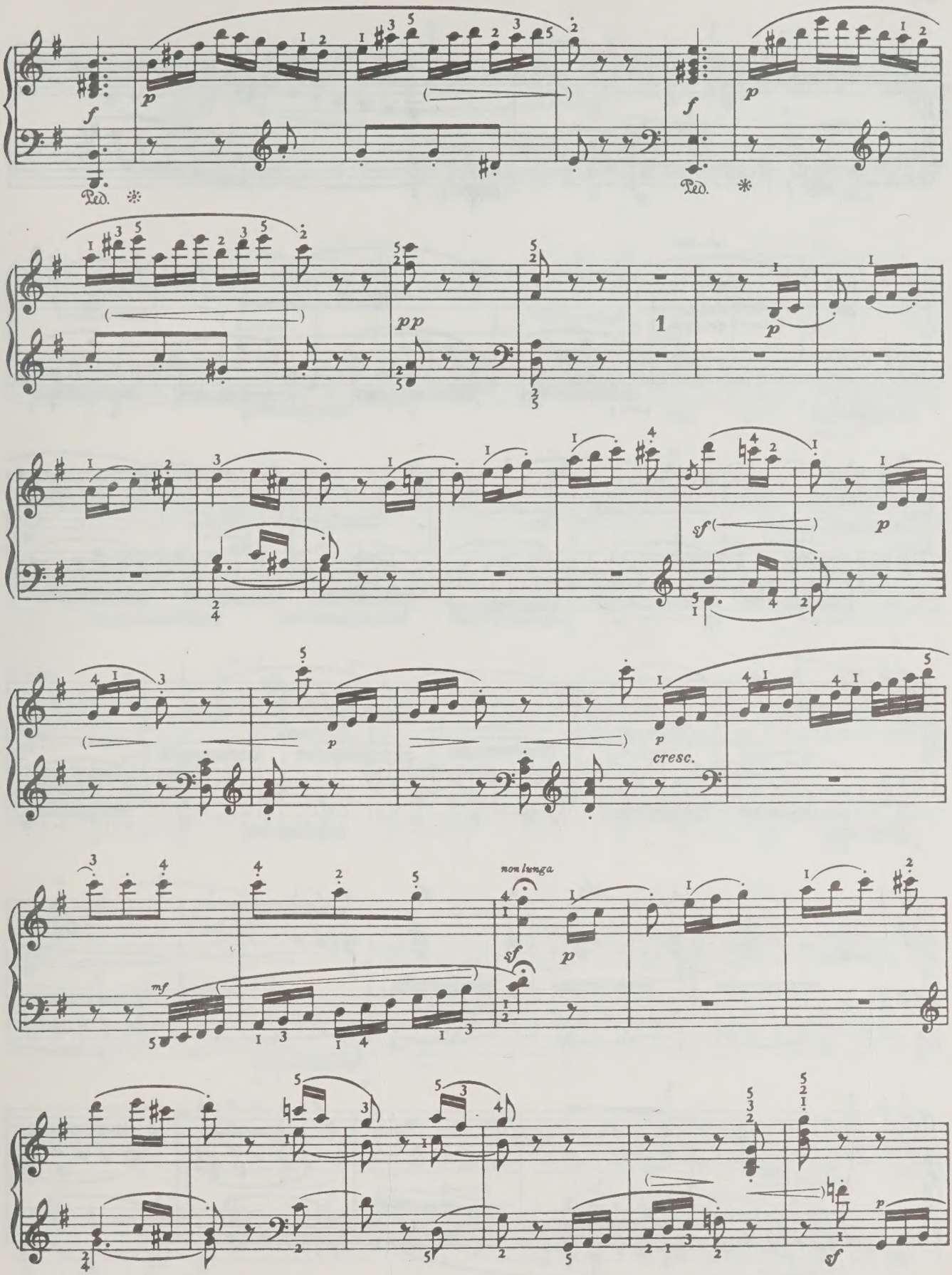

p
cresc.
sf
p
f
decresc.
1.
2.
mp
(♩= 72)
non troppo accentuare
simile
pp
ppp
p semplice
dolce
sempre ligato
cresc.
rinf.
cresc. molto
mp

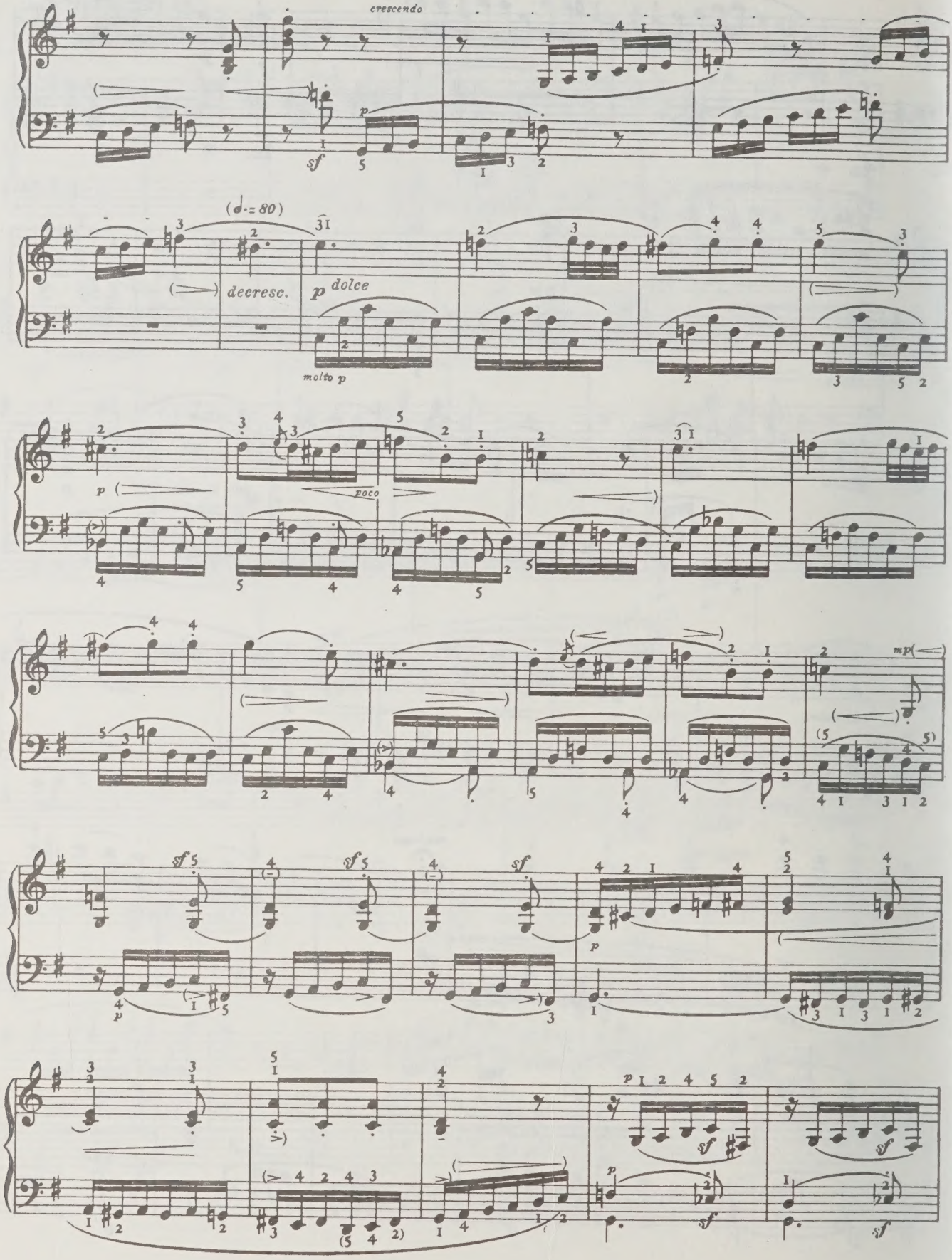

tranquillo
dolce semplice
p
pp
cresc.
(♩= 66)
decresc.
f
ff

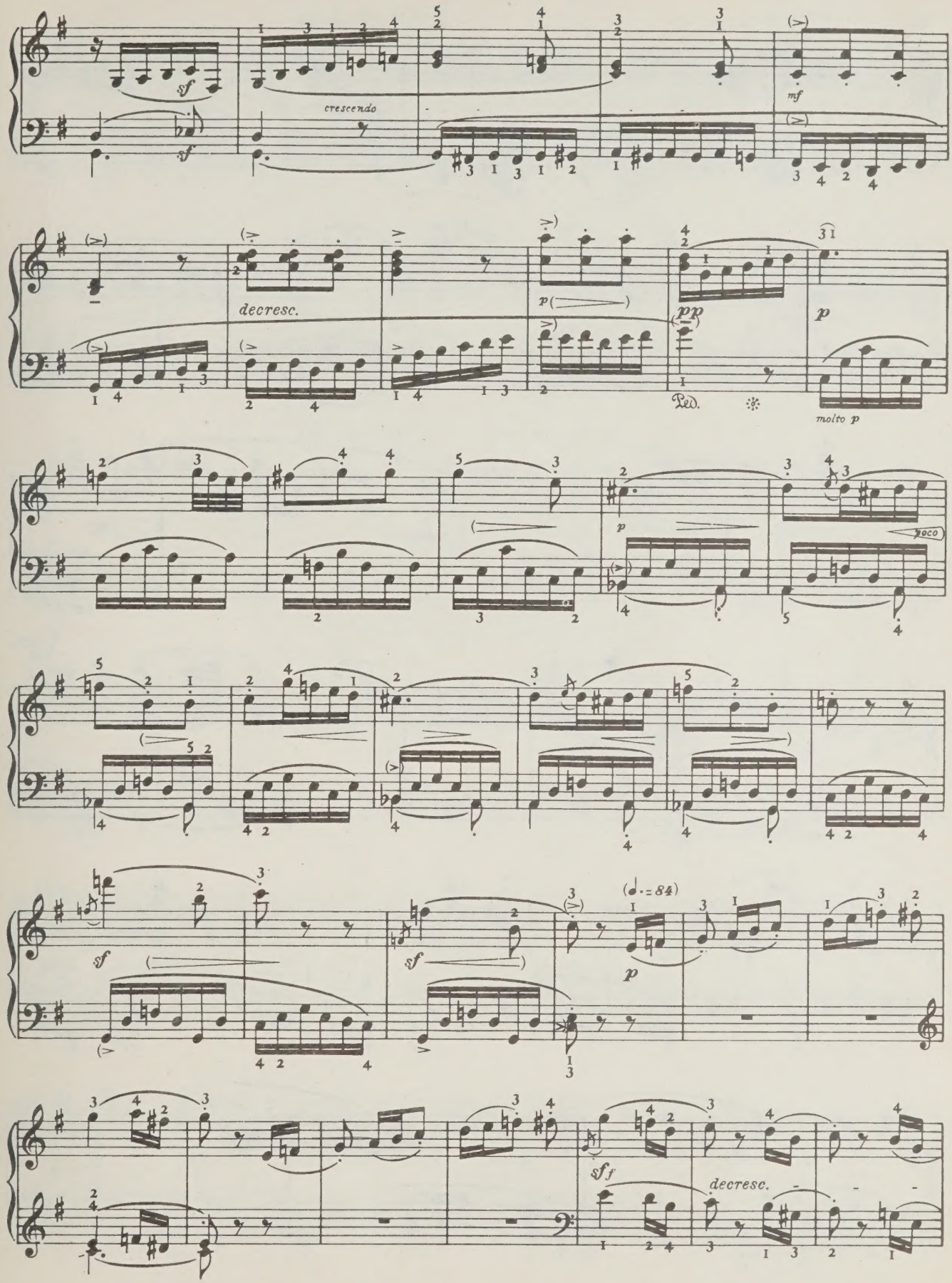
SCHERZO

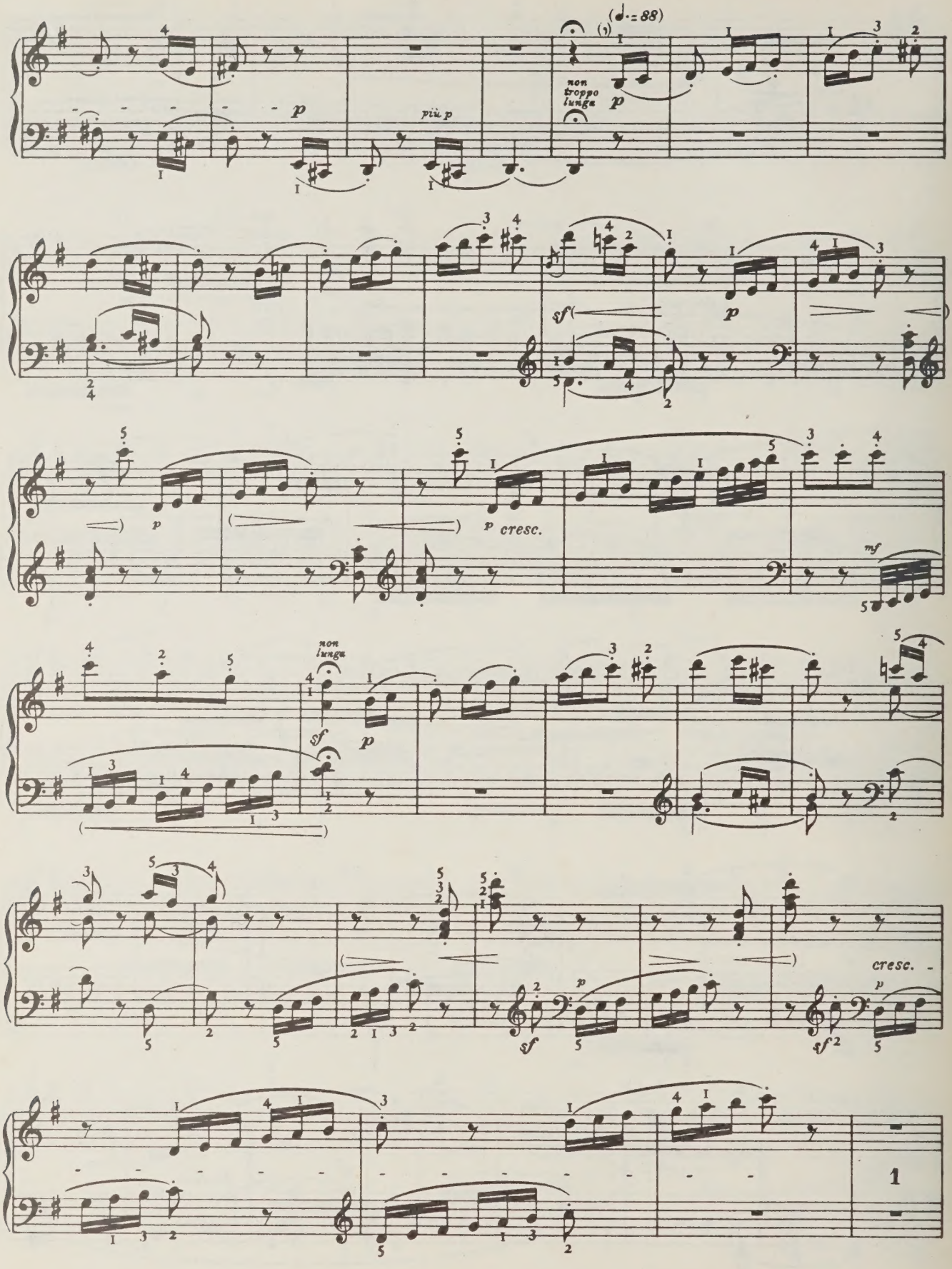
ALLEGRO ASSAI (♩ = 88)

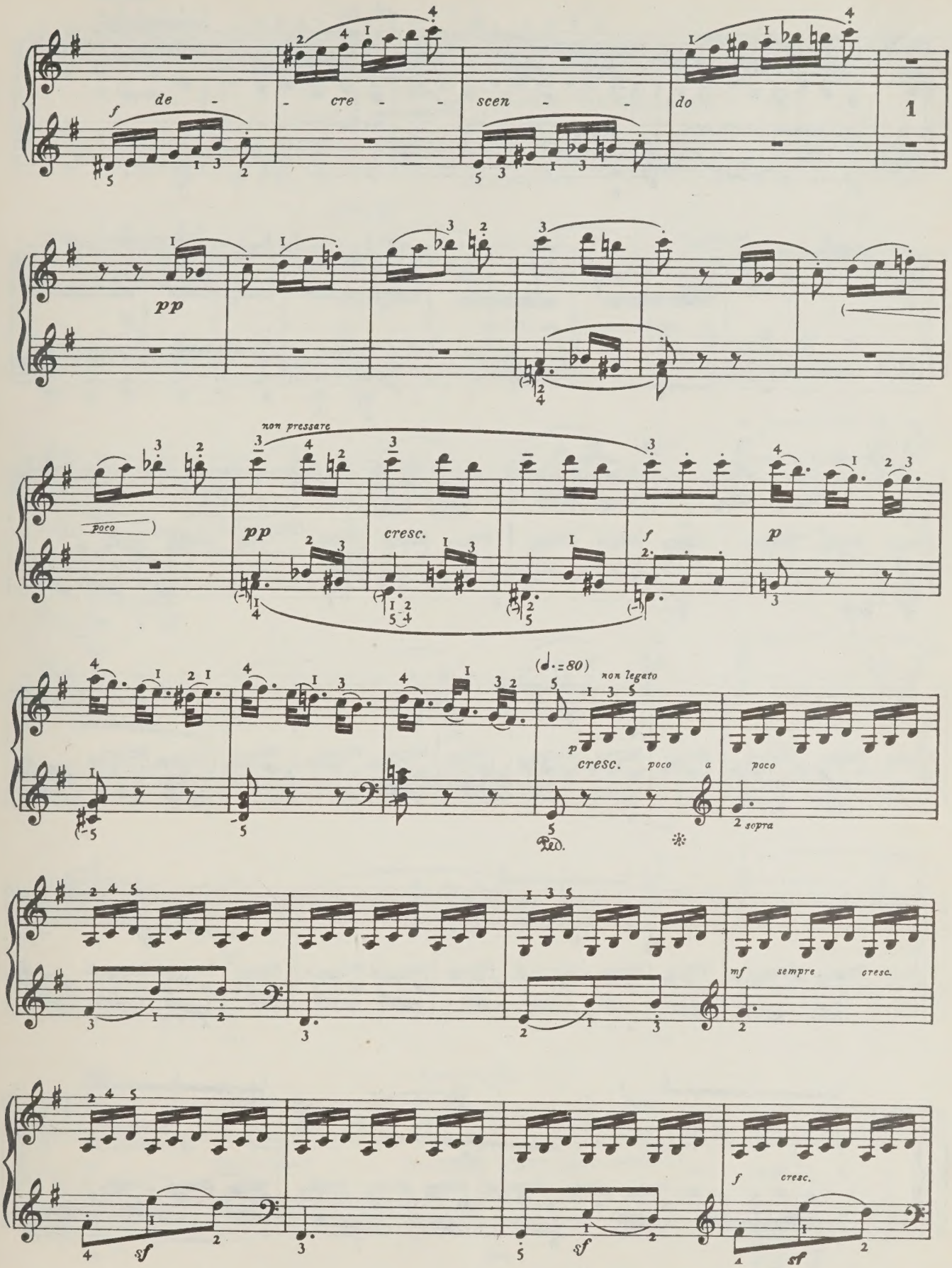


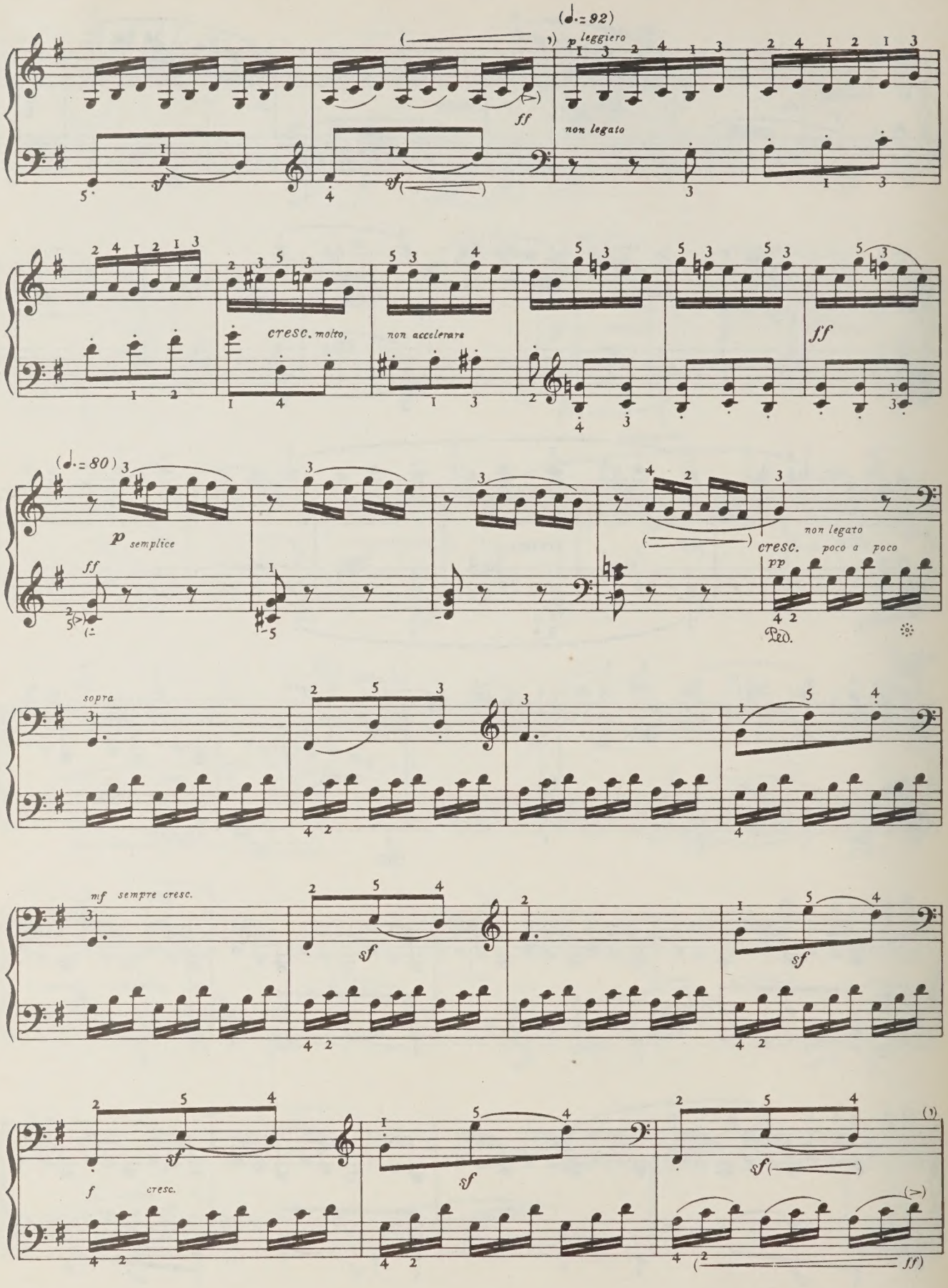

f
p
Ped.
*
pp
1
sf
cresc.
non lunga
mf

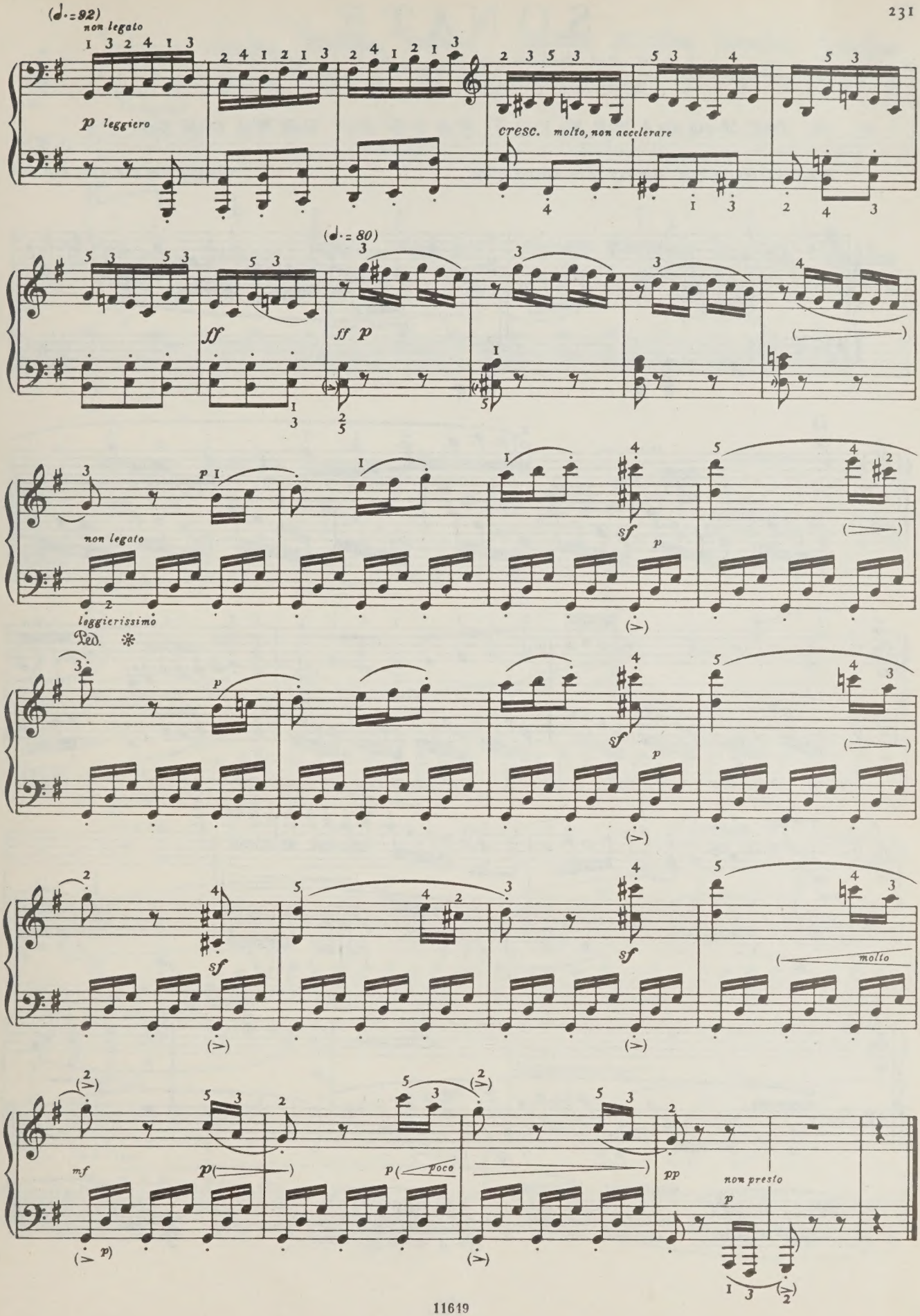

crescendo
sf
p
(♩.= 80)
decresc.
p dolce
molto p
poco
mp
sf
p


sf
sf
crescendo
mf
decresc.
p
pp
Ped.
p
molto p
p
poco
sf
sf
(♩.=84)
p
sf
decresc.


(♩.= 88)
non troppo lunga
più p
cresc.
non lunga
cresc.


f de - - cre - - scen - - do
1
pp
non pressare
poco
pp
cresc.
f
p
(♩.=80)
non legato
p
cresc. poco a poco
2 sopra
Ped.
mf sempre cresc.
sf
sf
f cresc.
sf


(♩.= 92)
p leggiero
ff
non legato
sf
cresc. molto,
non accelerare
ff
(♩.= 80)
p semplice
ff
cresc.
non legato
poco a poco
pp
Ped.
sopra
mf sempre cresc.
sf
f
cresc.
sf
sf
sf
ff)

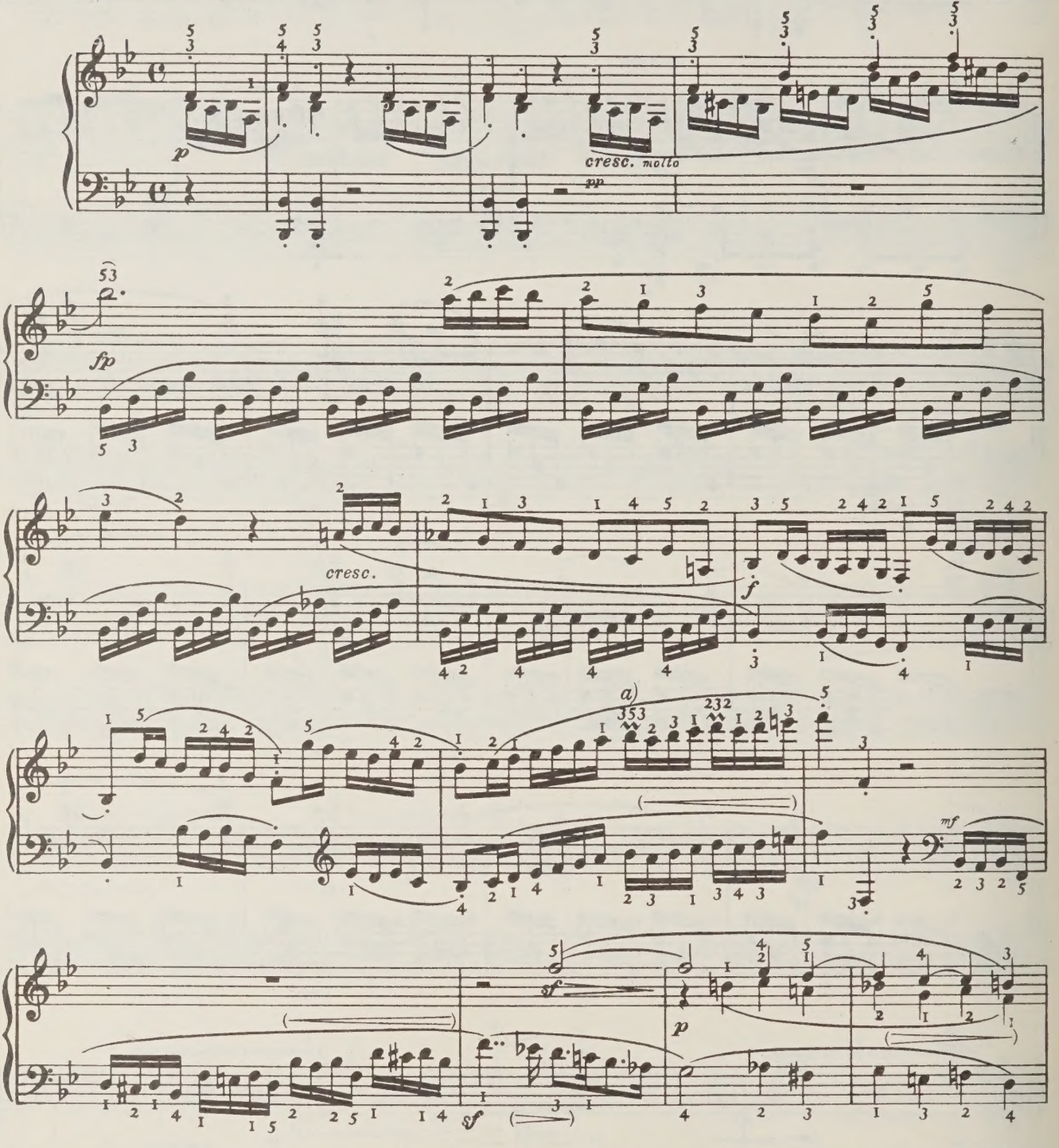

(♩·= 92)
non legato
p leggiero
cresc. molto, non accelerare
(♩·= 80)
ff
ff p
non legato
leggierissimo
Ped. ✻
sf
molto
mf
poco
non presto
pp

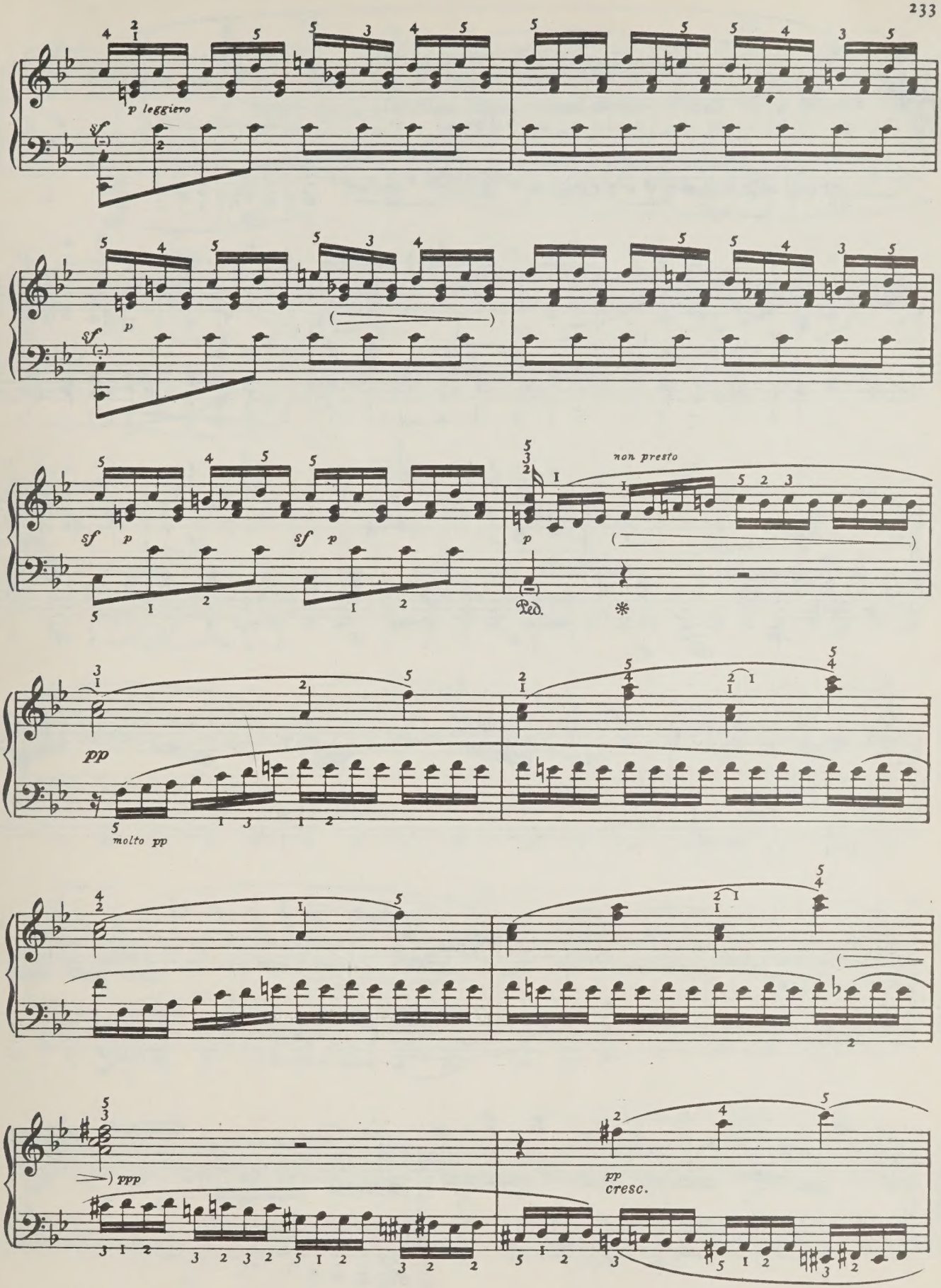
SONATE

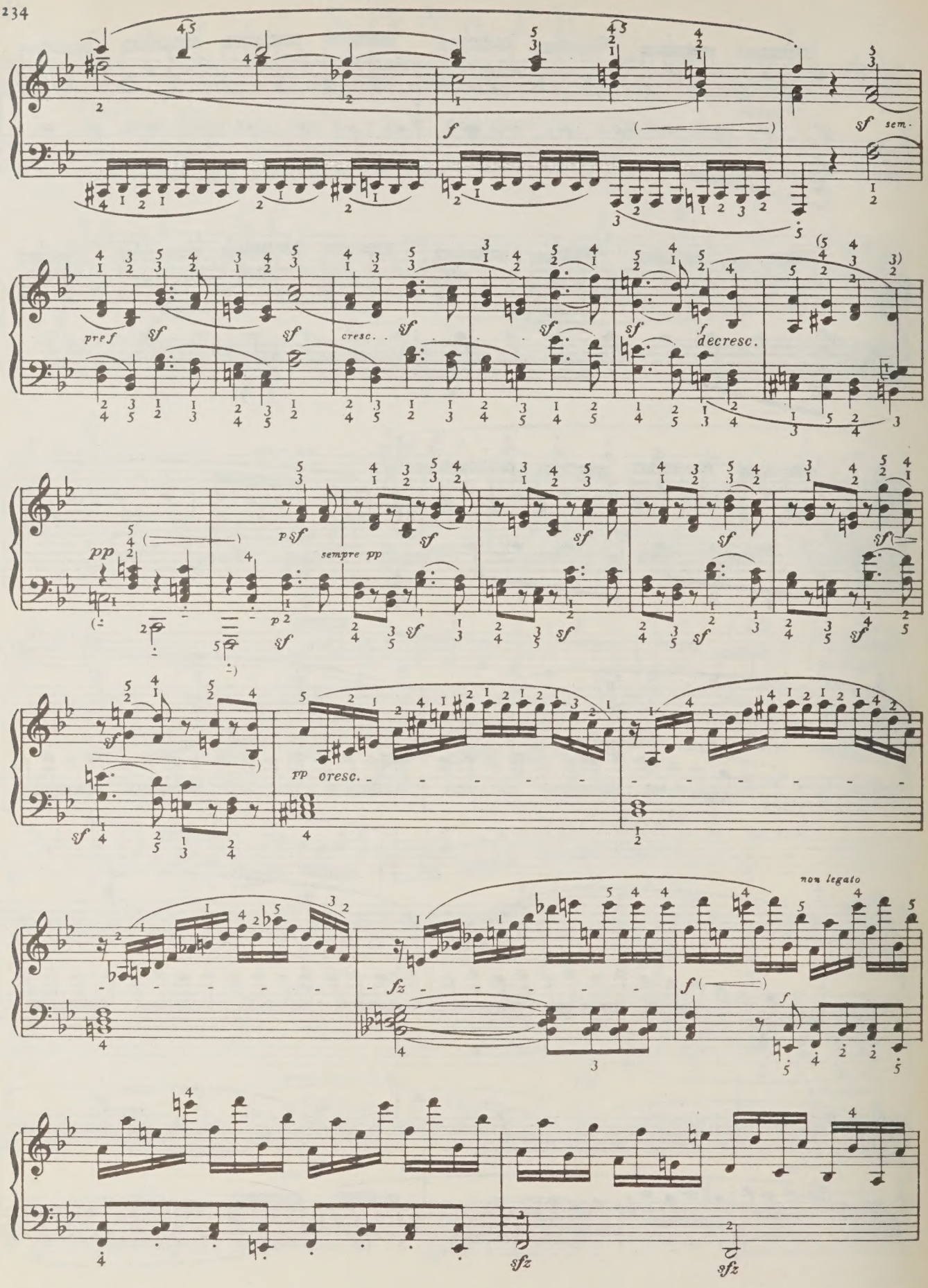
No. 11

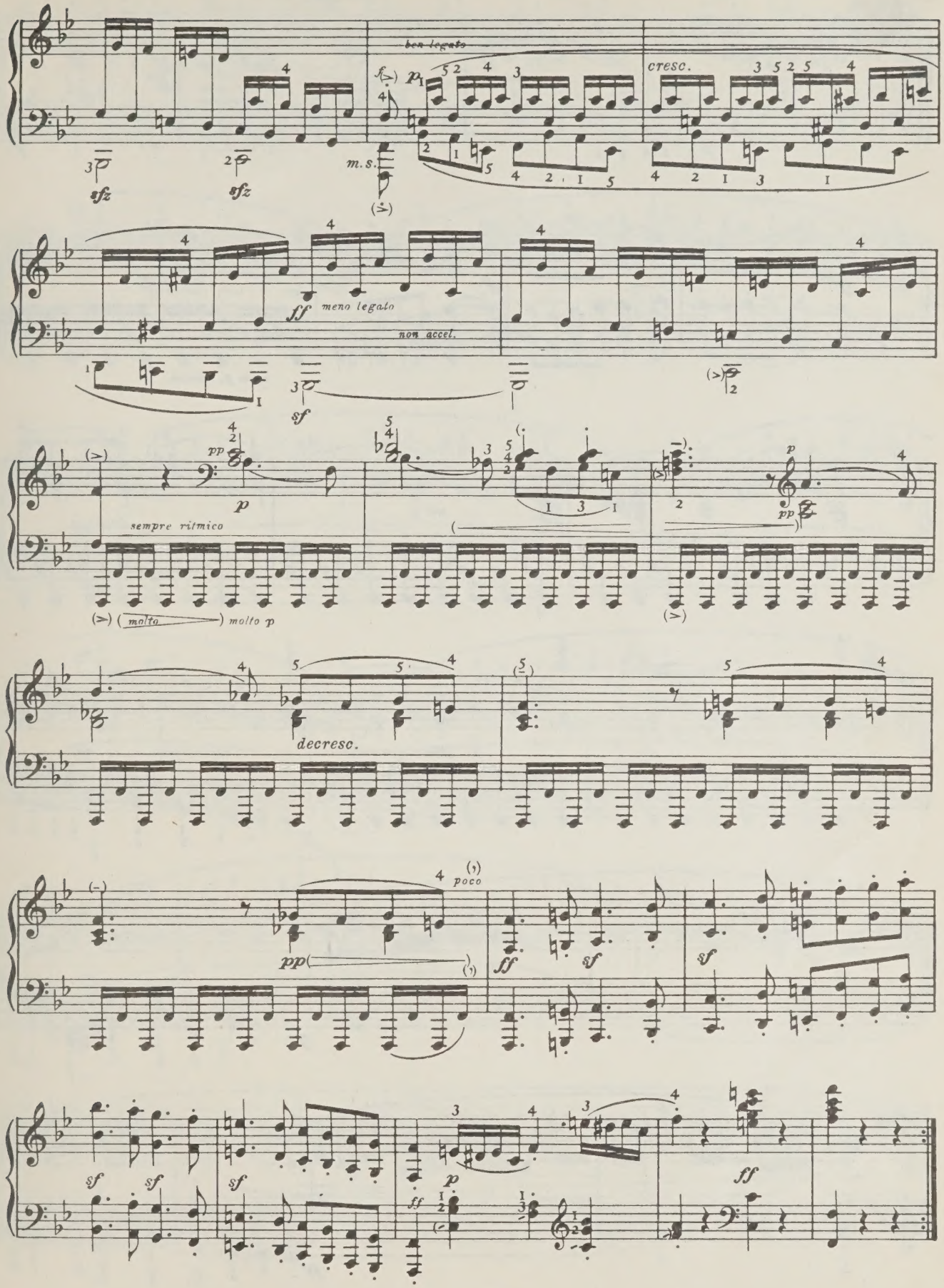
DEM GRAFEN VON BROWNE GEWIDMET

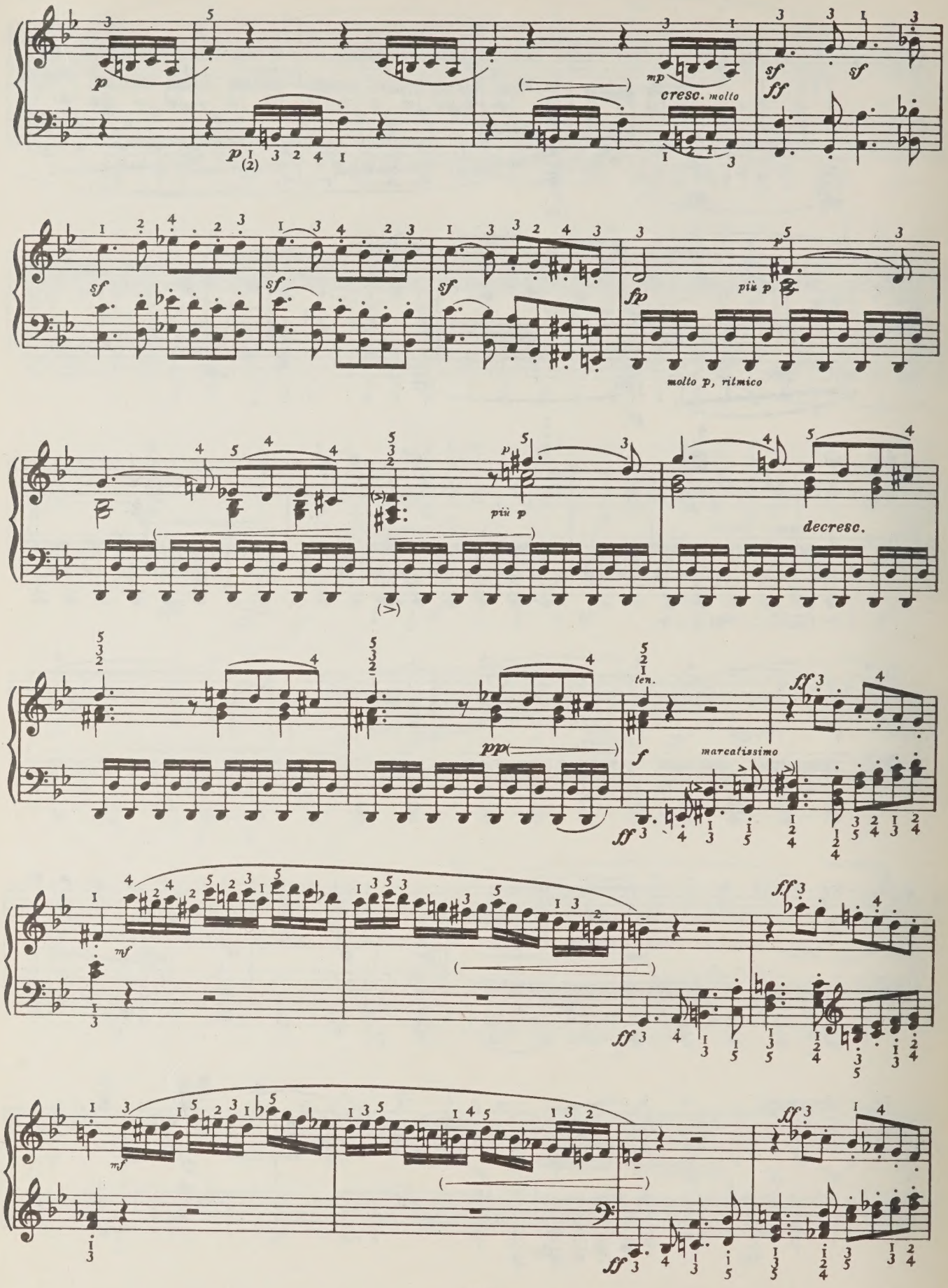
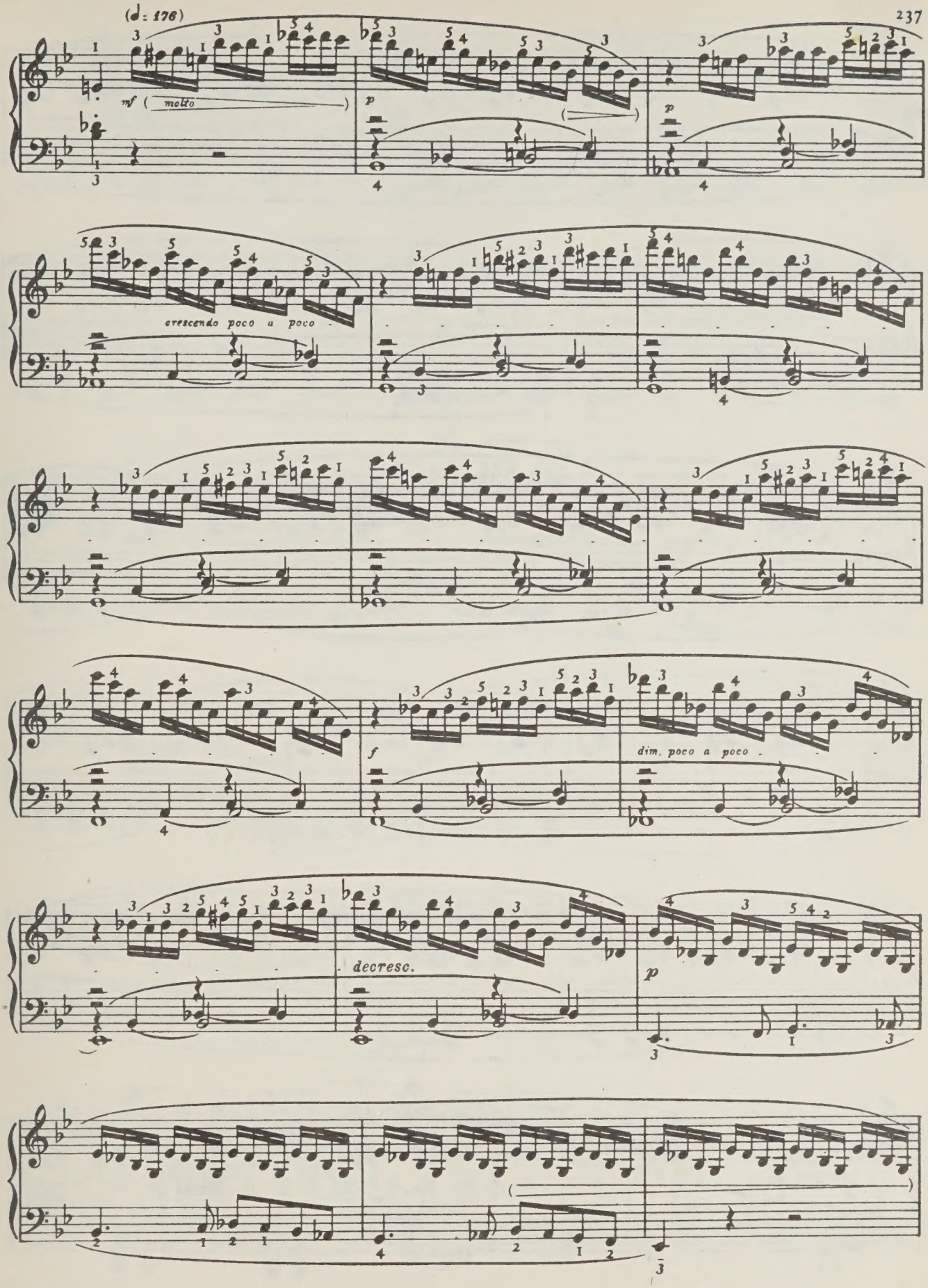
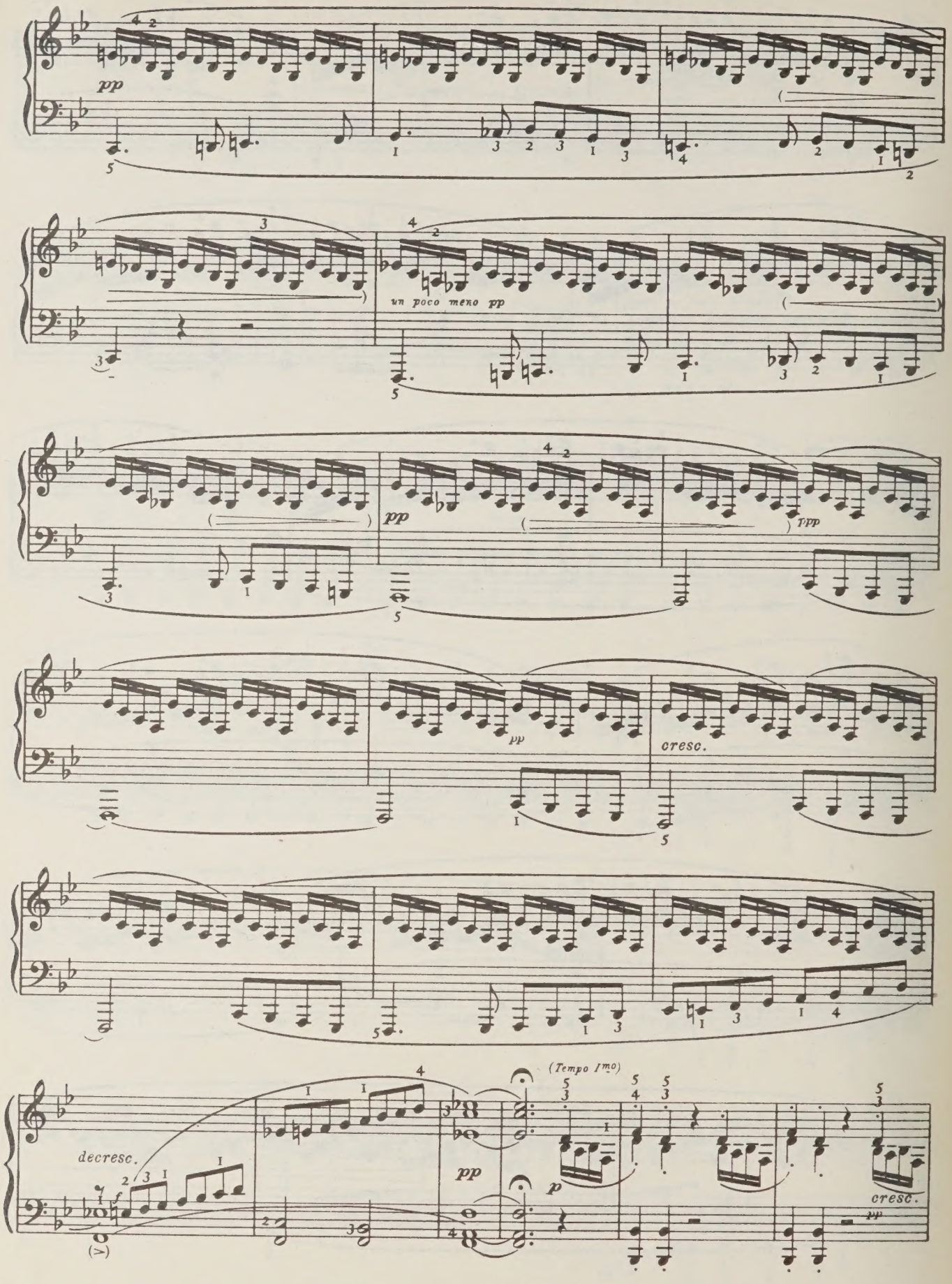
ALLEGRO CON BRIO (♩= 160–168) ***BEETHOVEN, Op. 22***

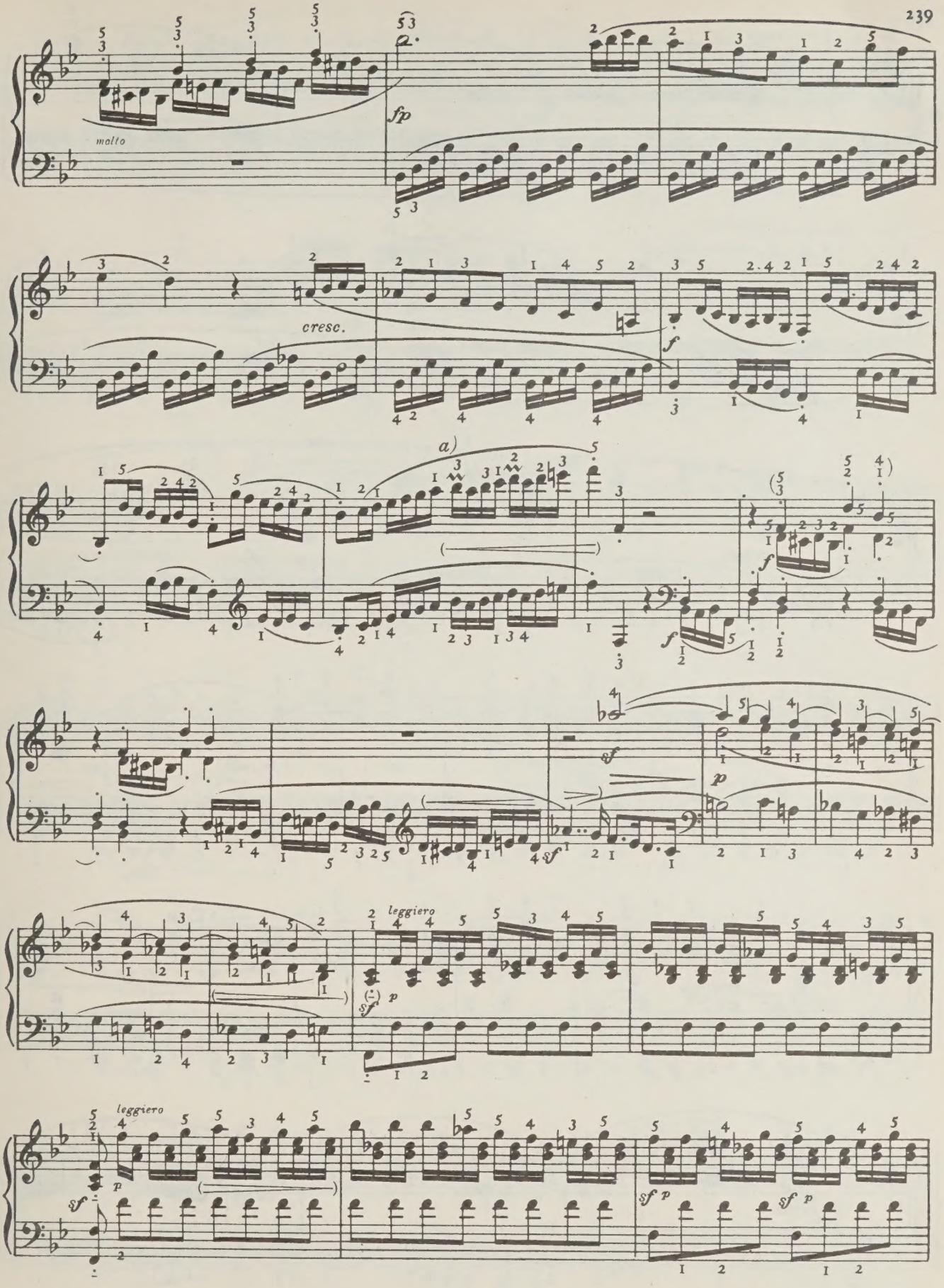


a) легче (и, по-видимому, наилучшее решение): еще легче:

p leggiero
sf
sf
p
sf p
sf p
non presto
Ped.
pp
molto pp
ppp
pp
cresc.

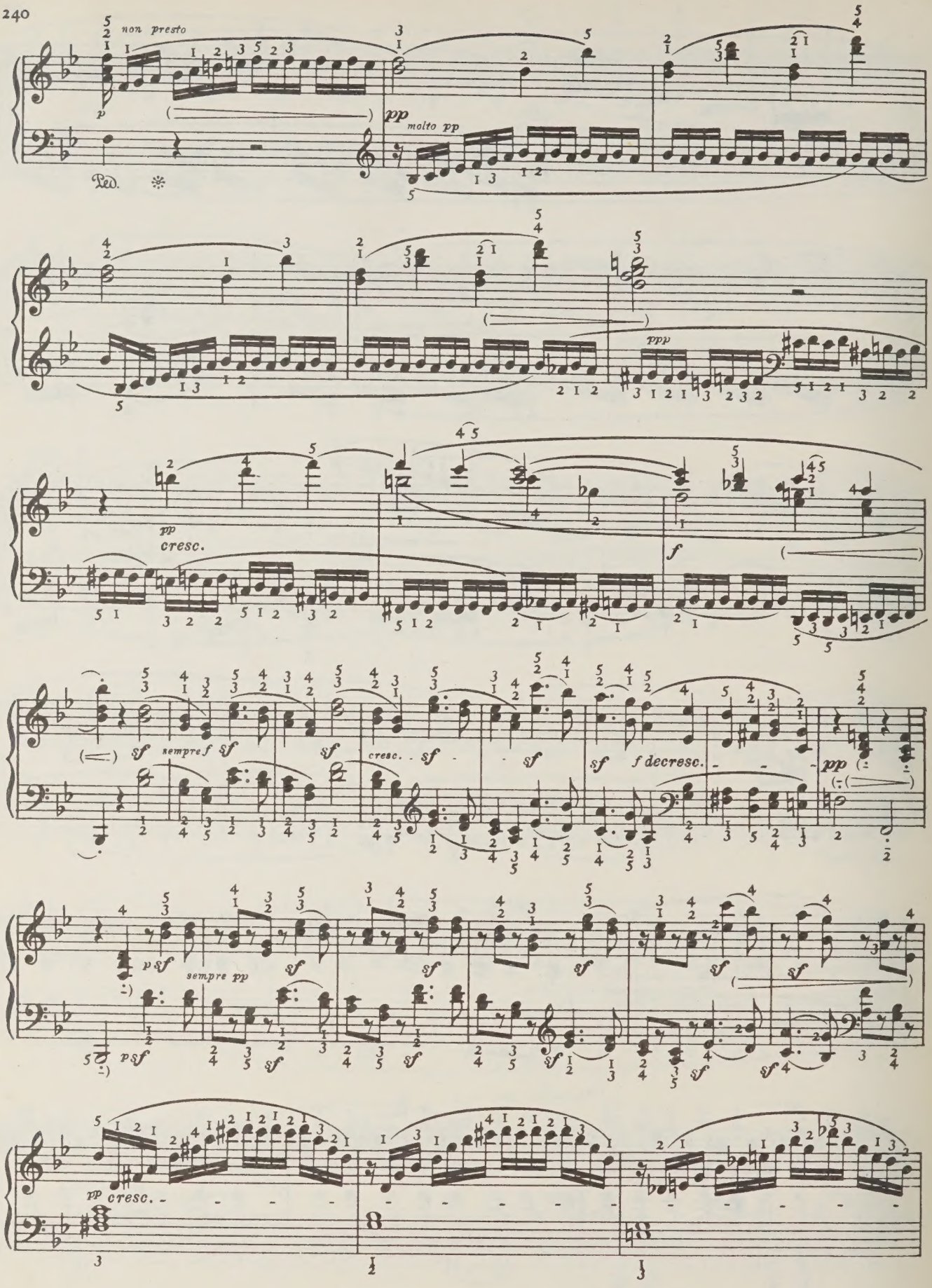
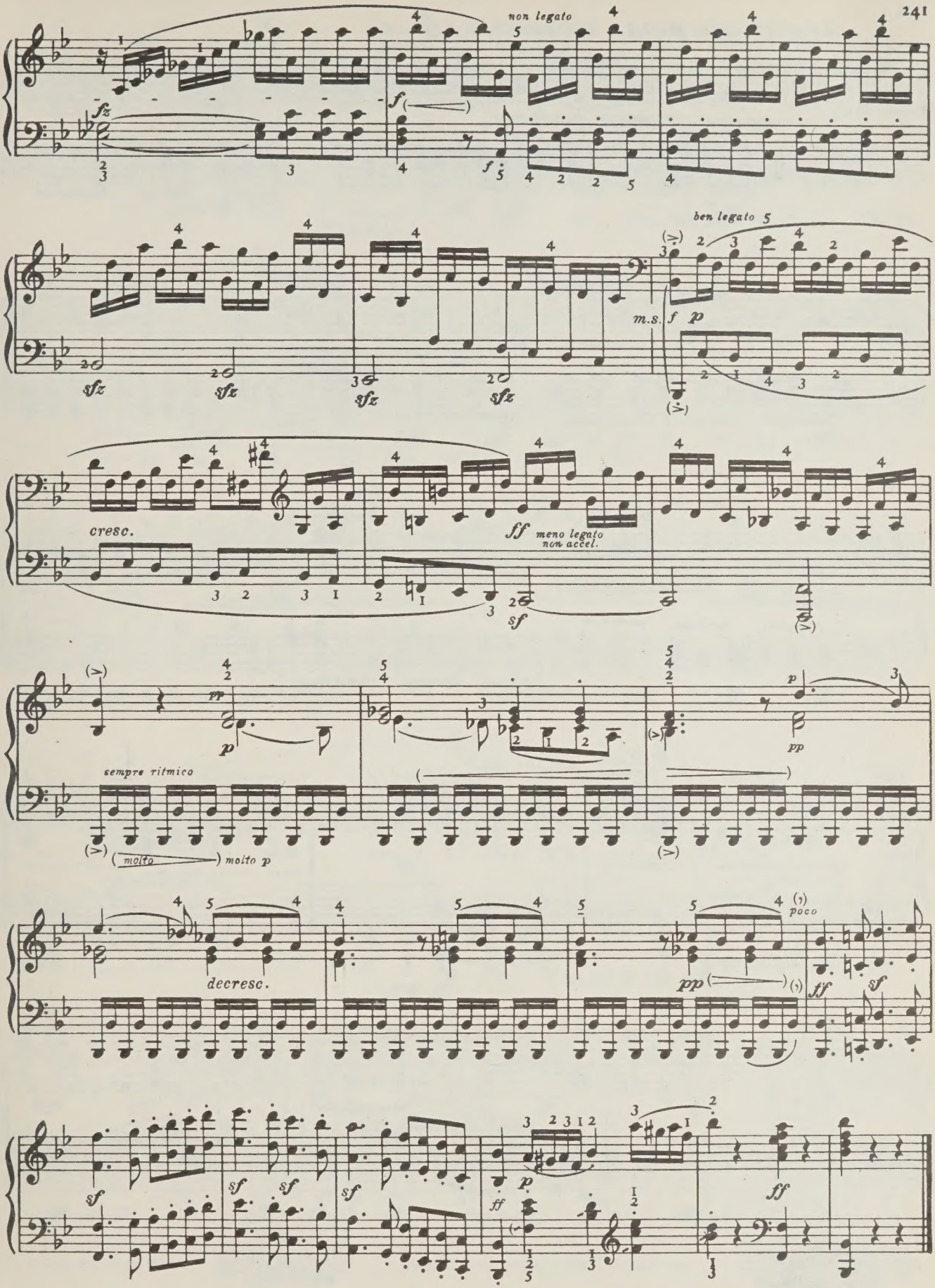
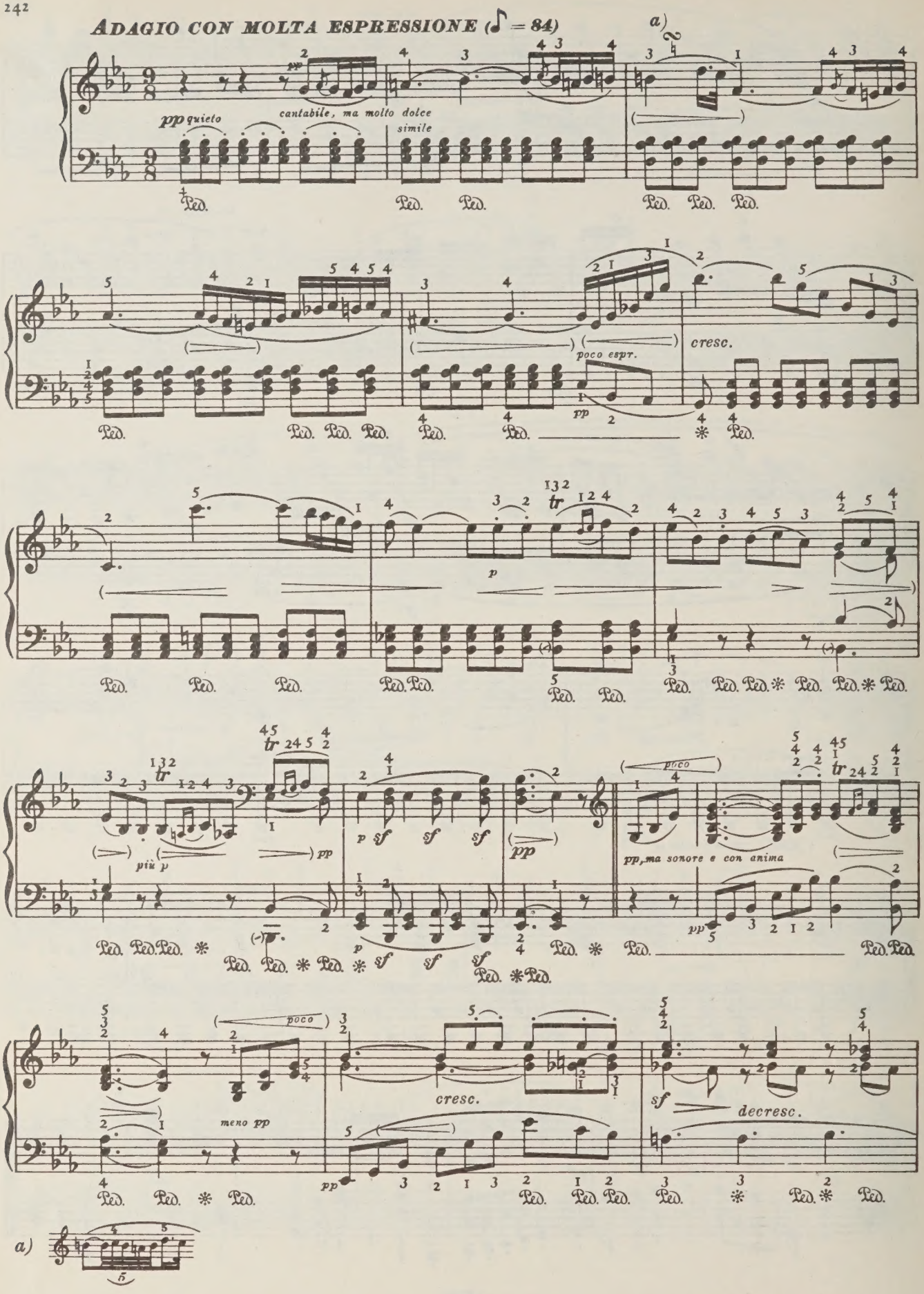

f
sf sem.
pref
sf
cresc.
f decresc.
pp
p sf
sempre pp
fp cresc.
non legato
fz
sfz
sfz

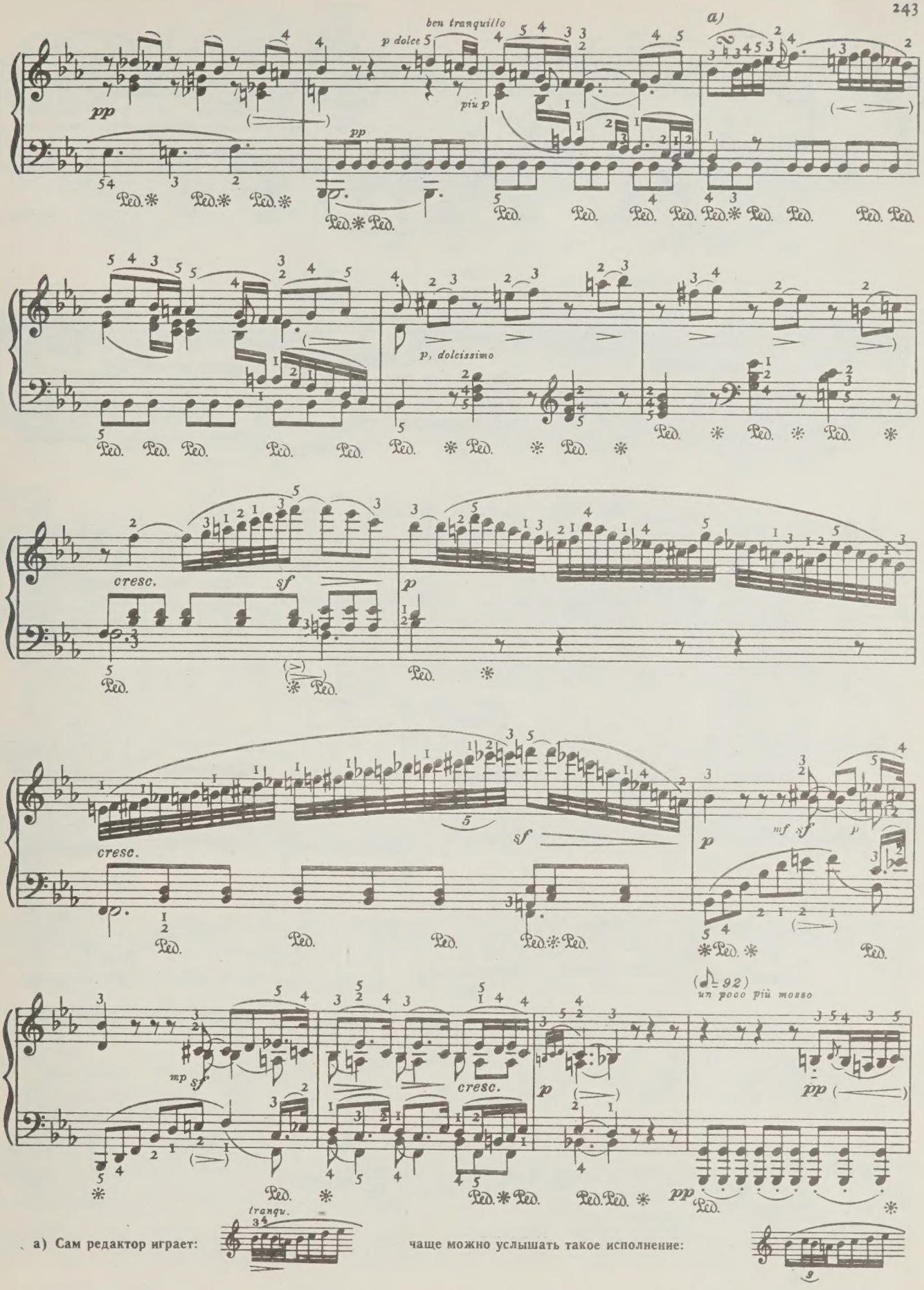

ben legato
cresc.
m.s.
sfz
sfz
ff meno legato
non accel.
sf
pp
p
sempre ritmico
molto
molto p
decresc.
pp
poco
ff
sf
sf
sf
sf
sf
sf
p
ff
ff


cresc. molto
molto p, ritmico
più p
decresc.
ten.
marcatissimo

(♩= 176)
mf (molto
p
p
crescendo poco a poco
f
dim. poco a poco
decresc.
p

pp
un poco meno pp
pp
ppp
pp
cresc.
decresc.
(Tempo I^mo)
p
pp
cresc.
pp

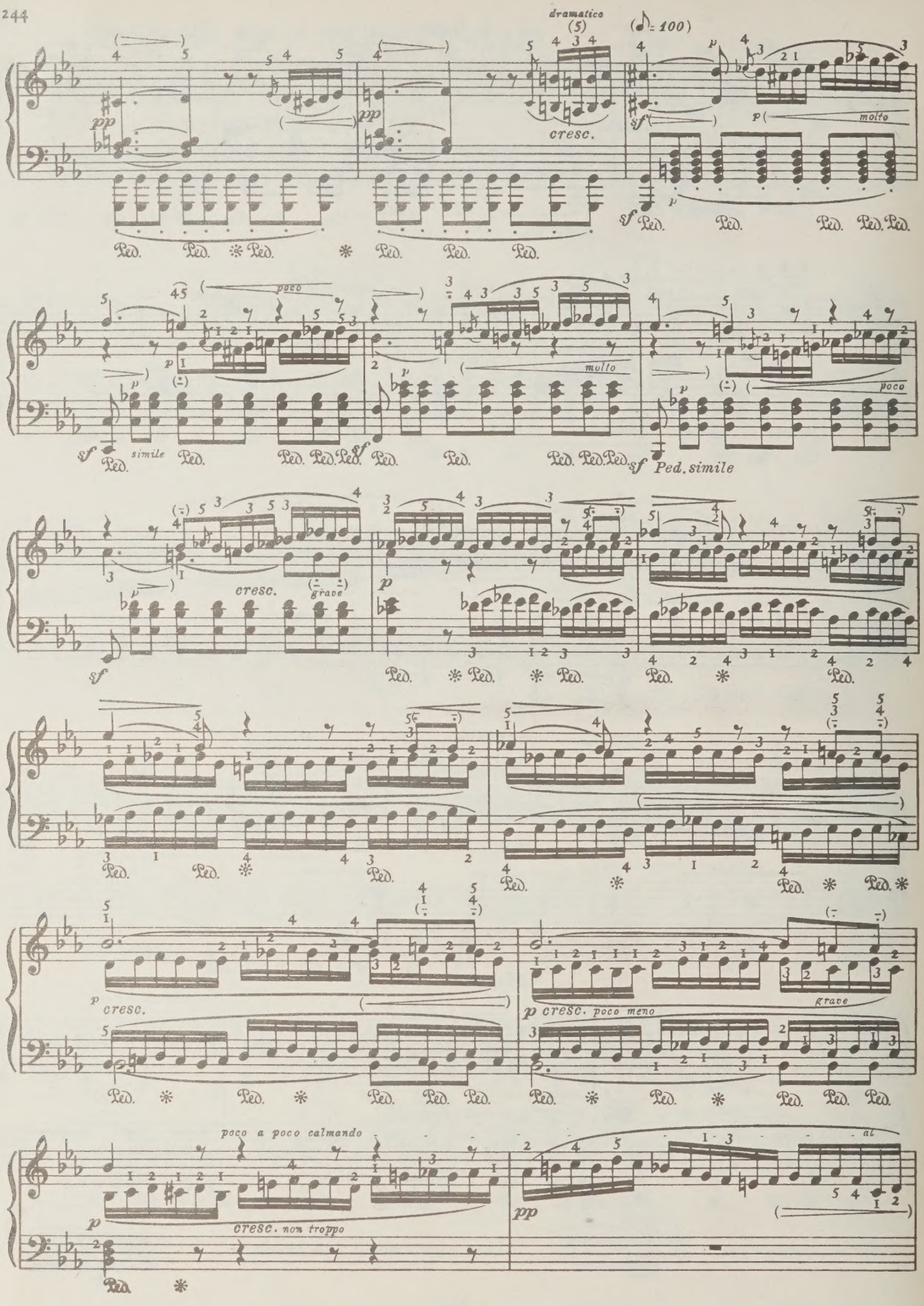


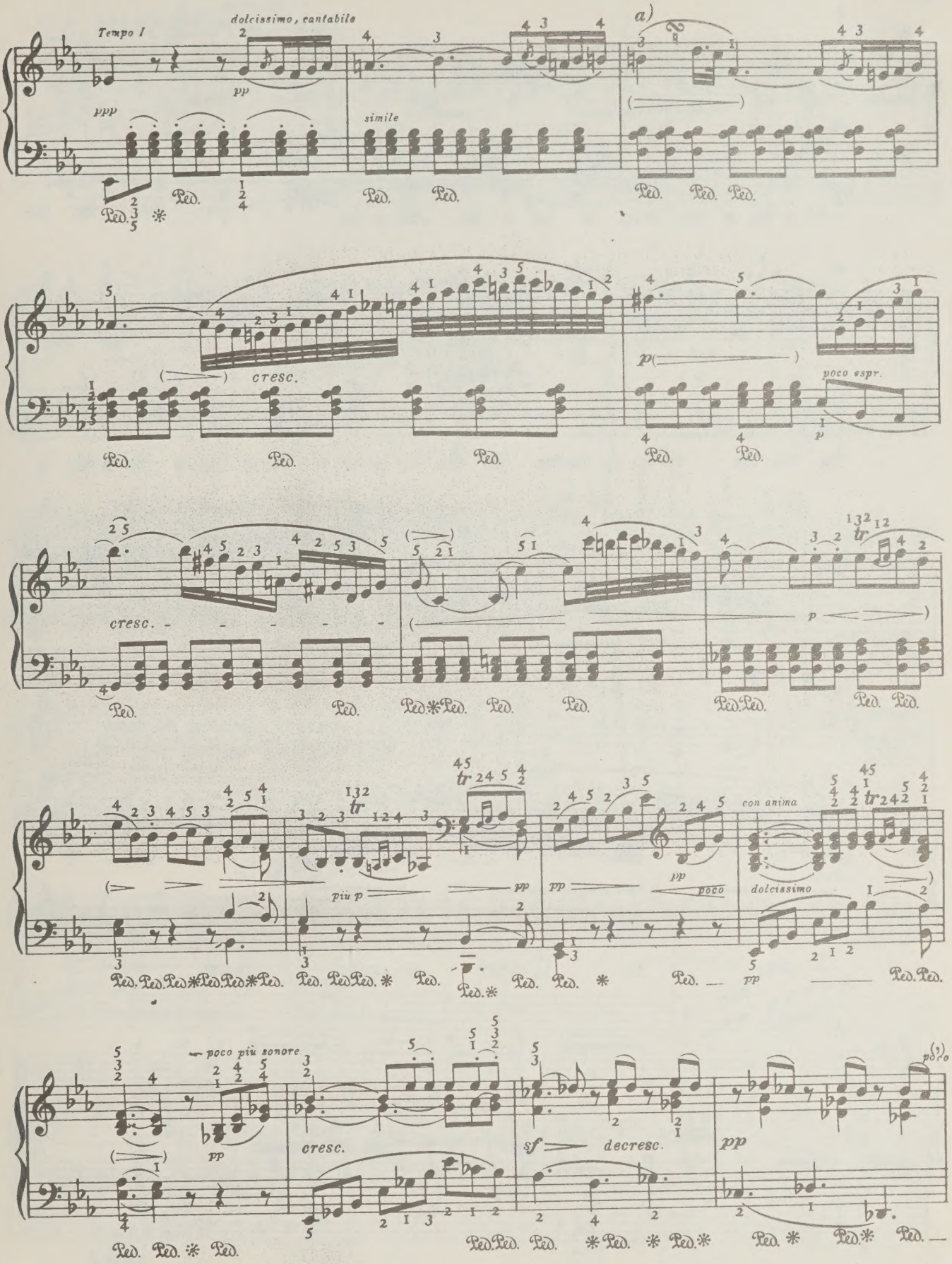
a) См. стр. 232.


non presto
molto pp
Ped.
pp
cresc.
ppp
sempre f
sempre pp
f decresc.
pp cresc.

non legato
ben legato
m.s.
cresc.
meno legato
non accel.
sempre ritmico
molto
molto p
decresc.
poco

ADAGIO CON MOLTA ESPRESSIONE (♪ = 84)
a)
pp quieto
cantabile, ma molto dolce
simile
Ped.
poco espr.
cresc.
p
più p
pp
sf
pp, ma sonore e con anima
poco
meno pp
cresc.
sf
decresc.
a)

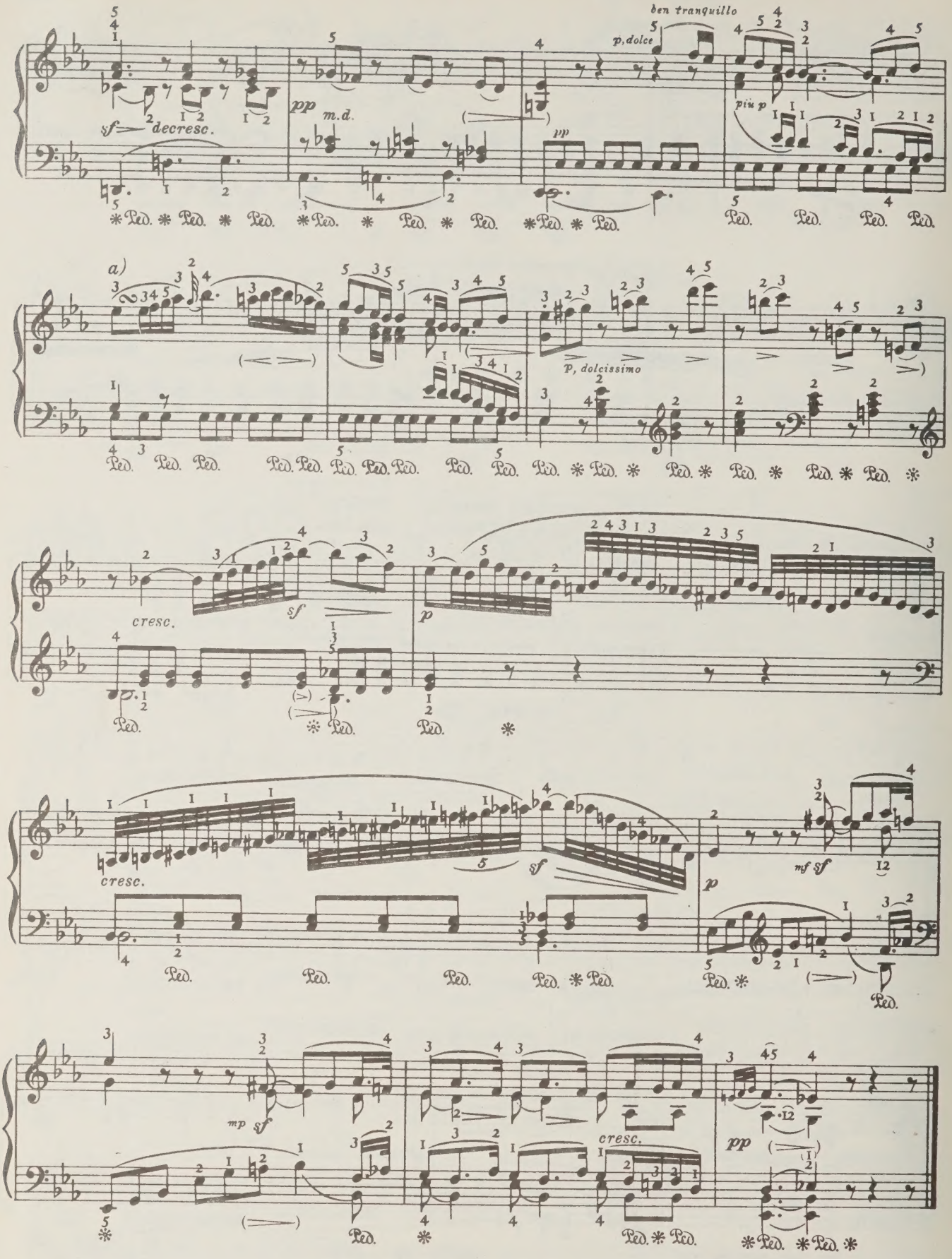


а) Сам редактор играет:

чаще можно услышать такое исполнение:

dramatico
(♪= 100)
pp
cresc.
molto
sf
simile
poco
Ped. simile
grave
p
cresc. poco meno
poco a poco calmando
cresc. non troppo
pp
al

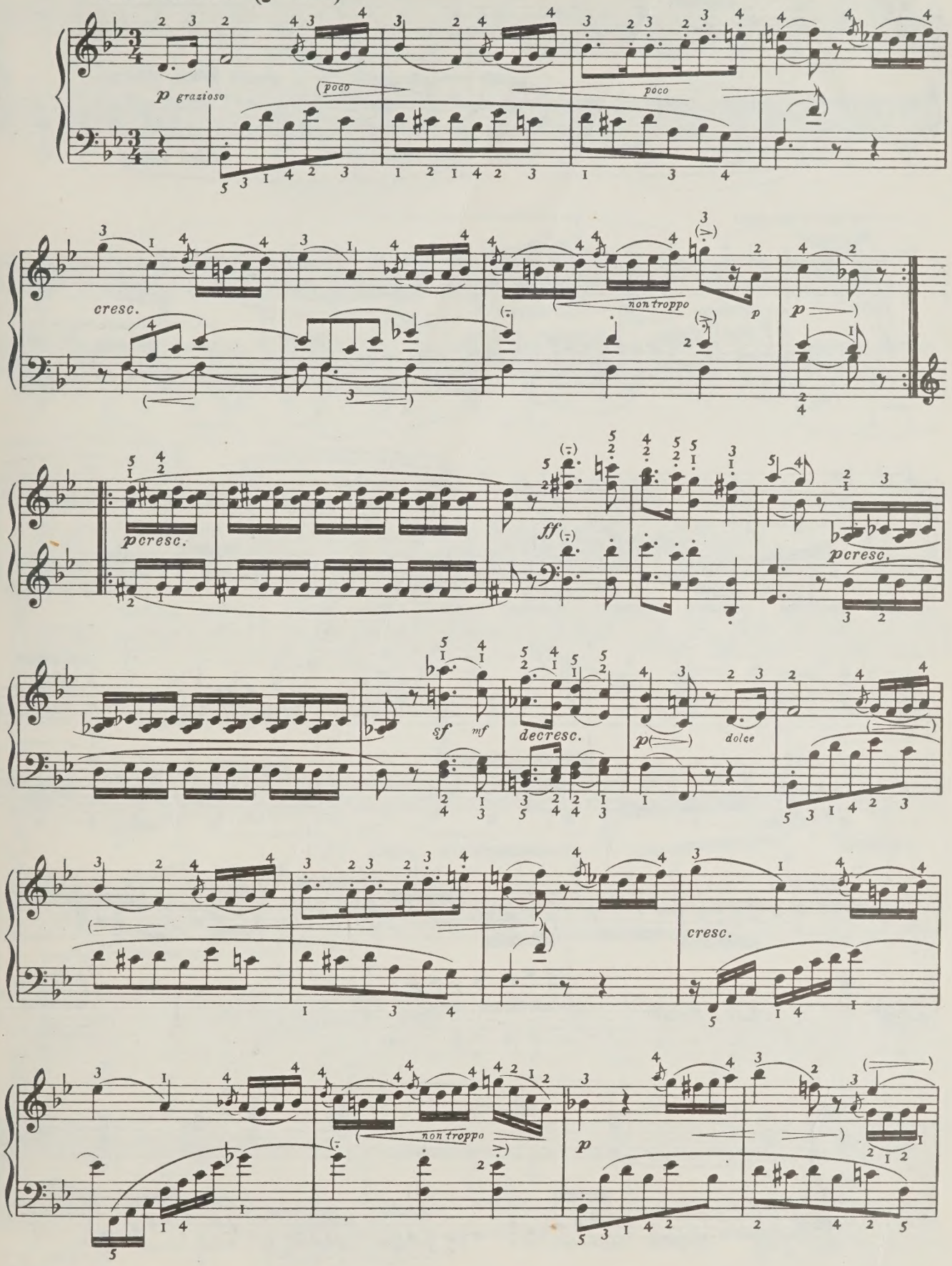

Tempo I
dolcissimo, cantabile
pp
ppp
simile
a)
cresc.
poco espr.
p
cresc.
tr
piu p
pp
poco
con anima
dolcissimo
poco più sonore
cresc.
sf
decresc.
pp

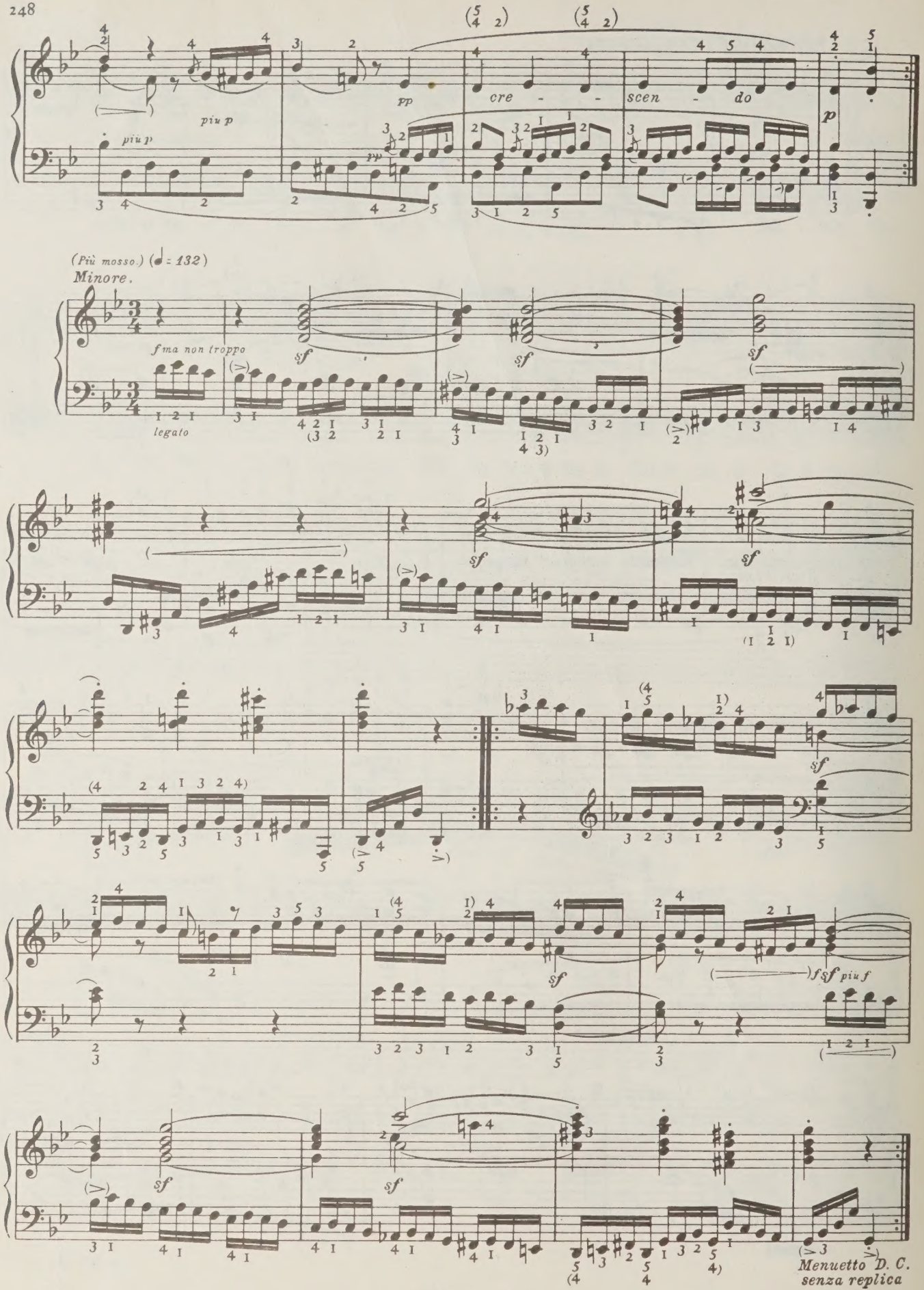
a) См. стр. 242 а).


ben tranquillo
p, dolce
sf decresc.
pp m.d.
pp
più p
a)
p, dolcissimo
cresc.
sf
p
cresc.
5
sf
p
mf sf
mp sf
cresc.
pp

a) См. стр. 243 a).

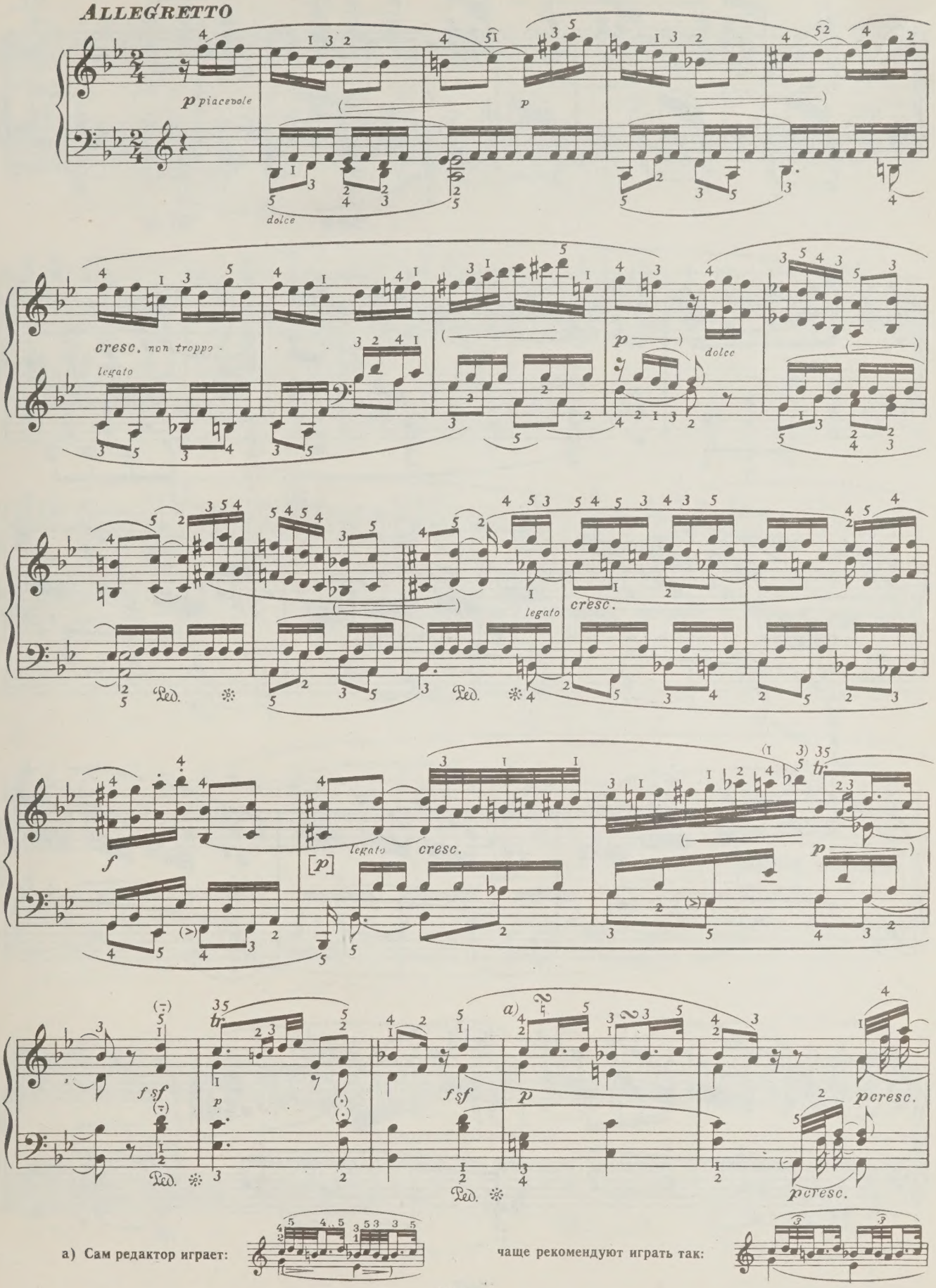
MENUETTO (♩= 100)



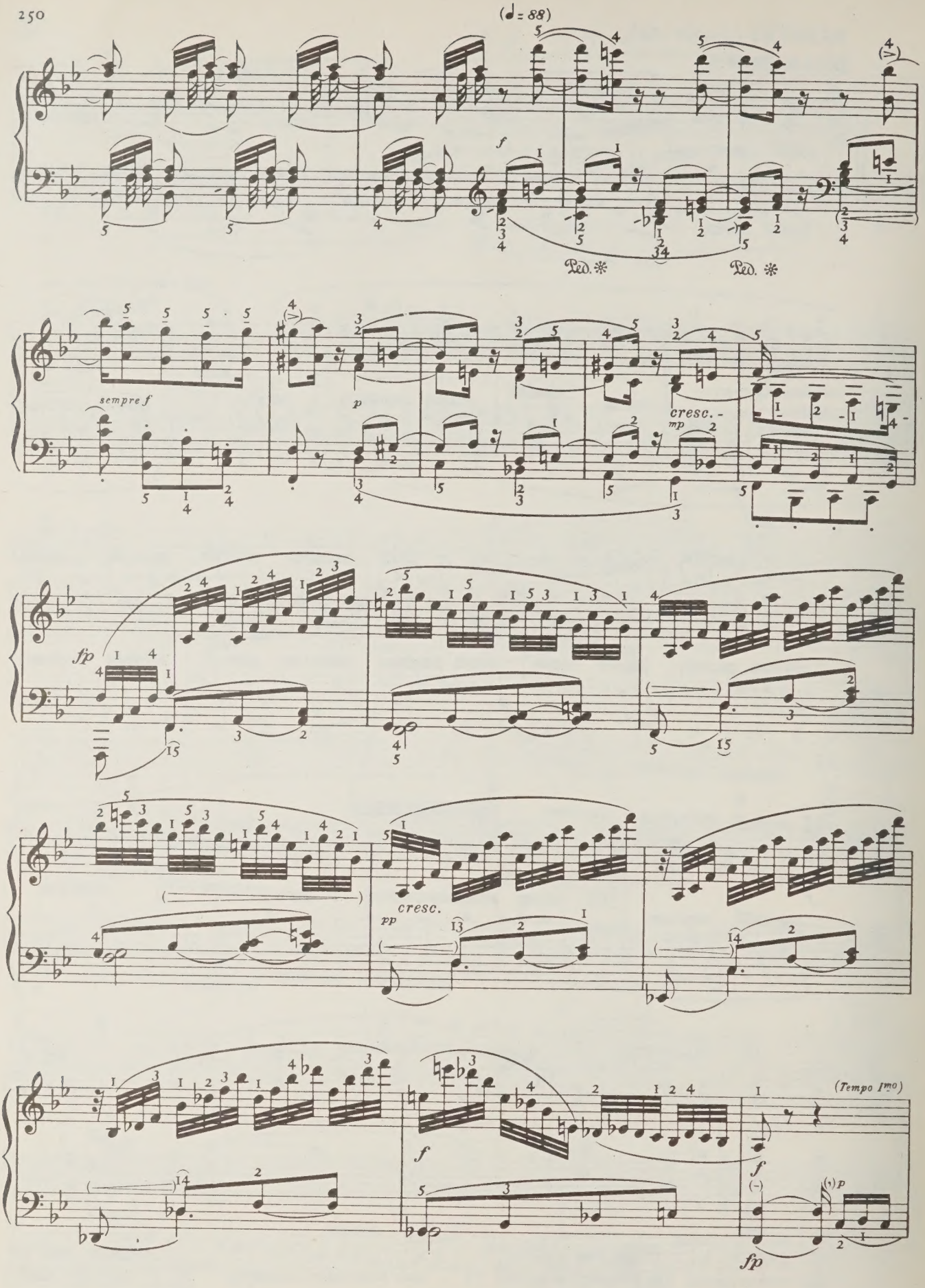

piu p
pp
cre - - scen - do
p
(Più mosso.) (♩ = 132)
Minore.
f ma non troppo
legato
sf
Menuetto D. C.
senza replica

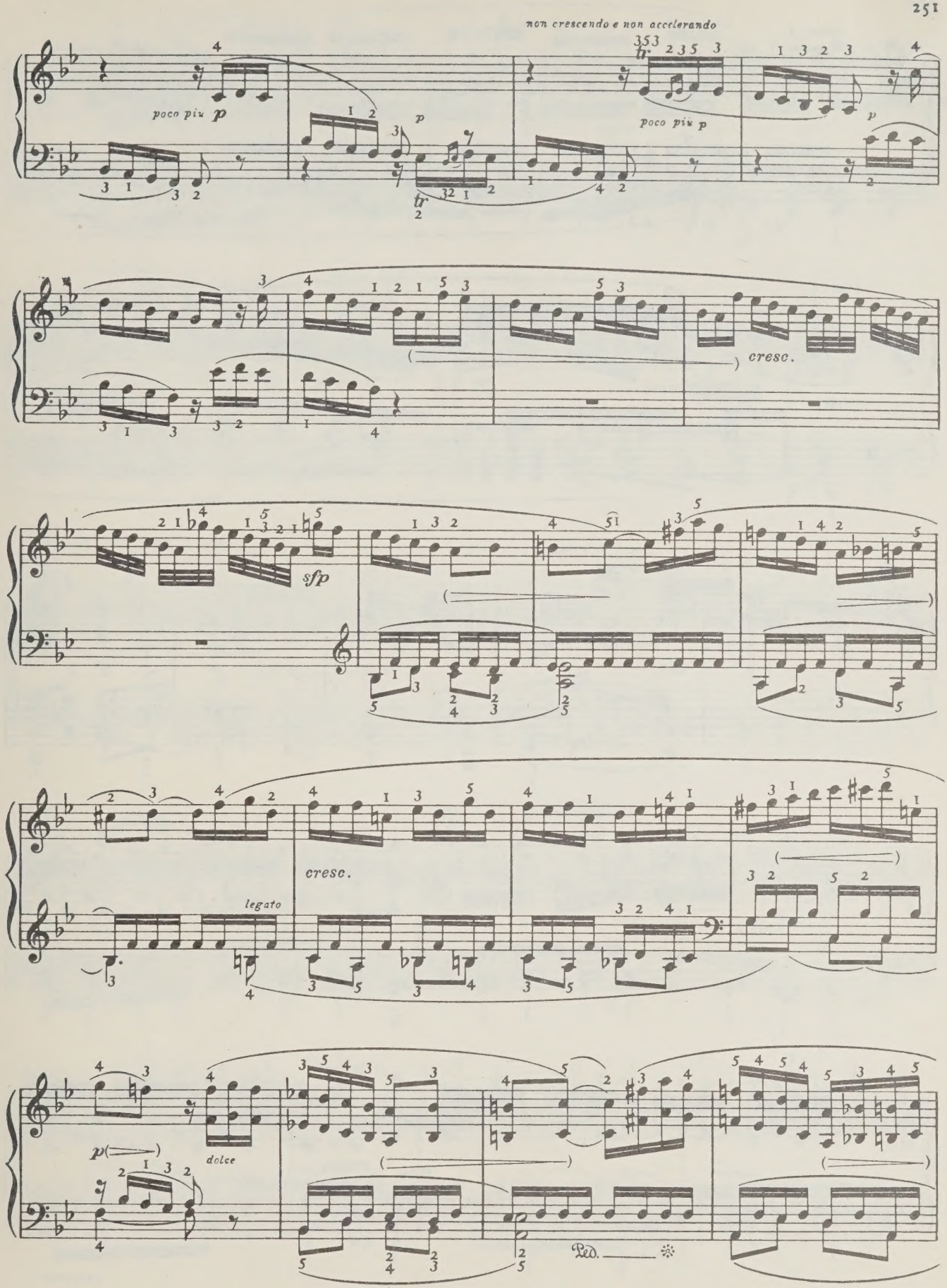
RONDO (♩= 80—84)

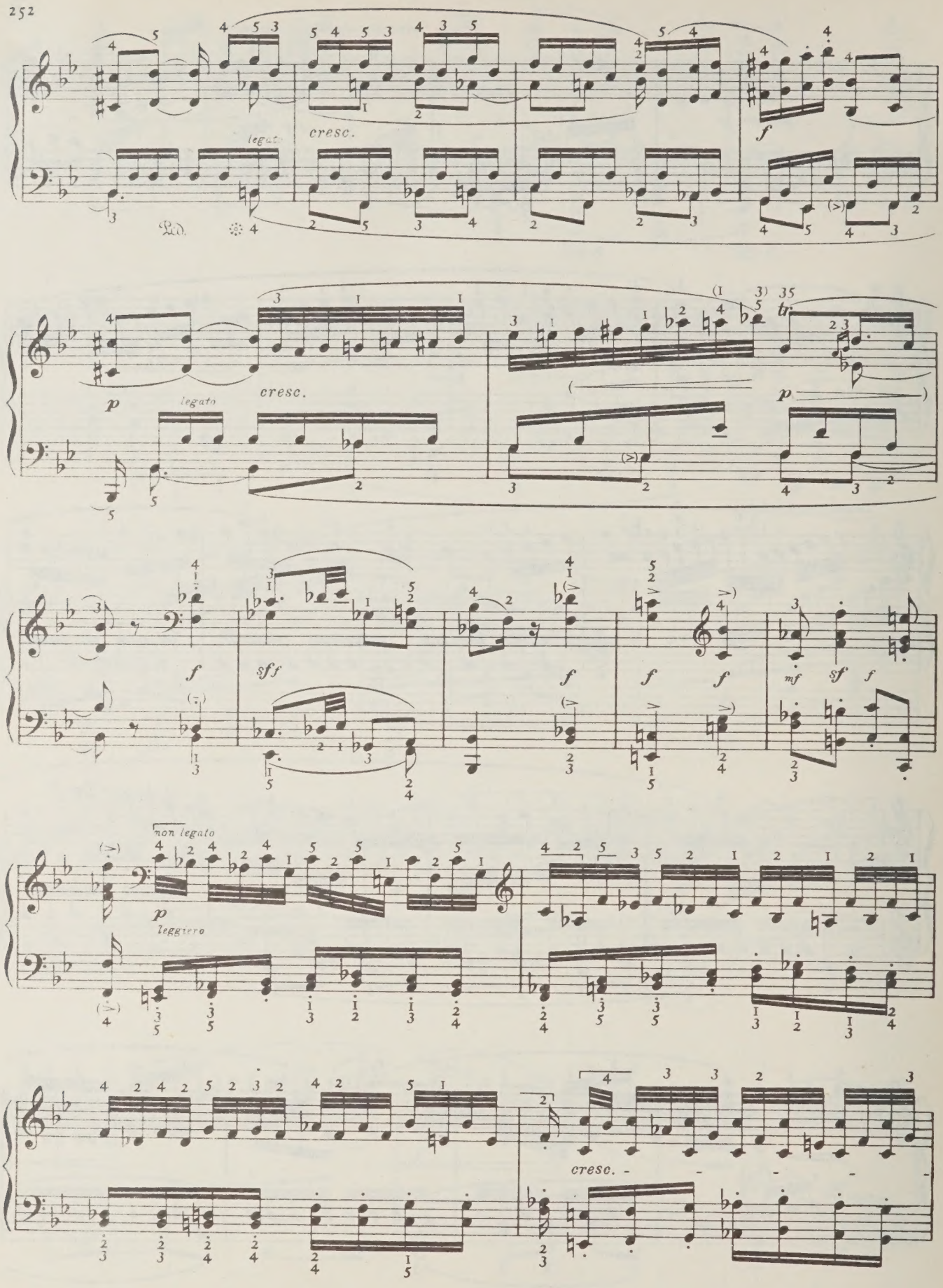
ALLEGRETTO

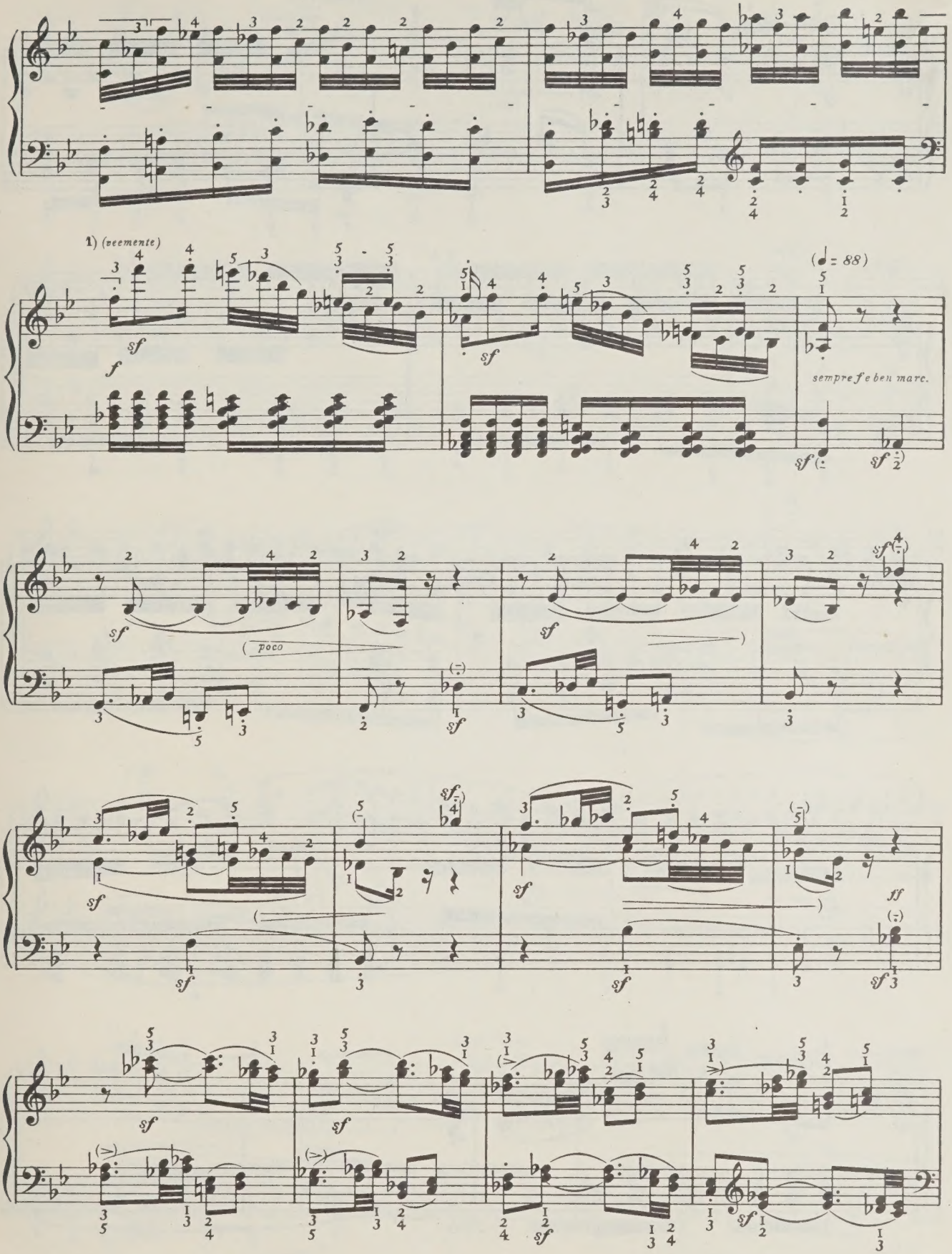


а) Сам редактор играет:

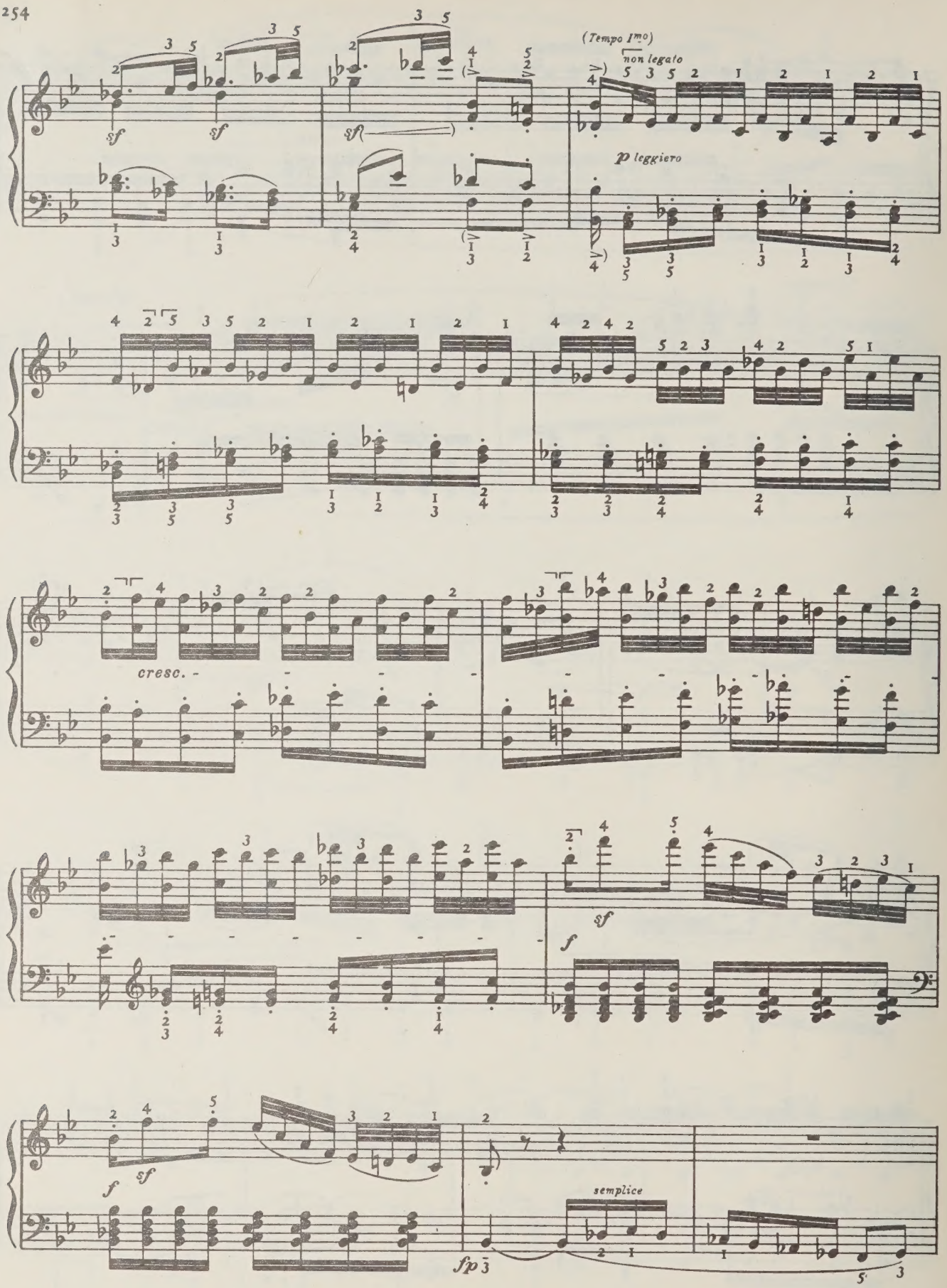
чаще рекомендуют играть так:

(♩= 88)
f
Ped. ✻
Ped. ✻
sempre f
p
cresc.
mp
fp
cresc.
pp
f
(Tempo Imo)
f
p
fp

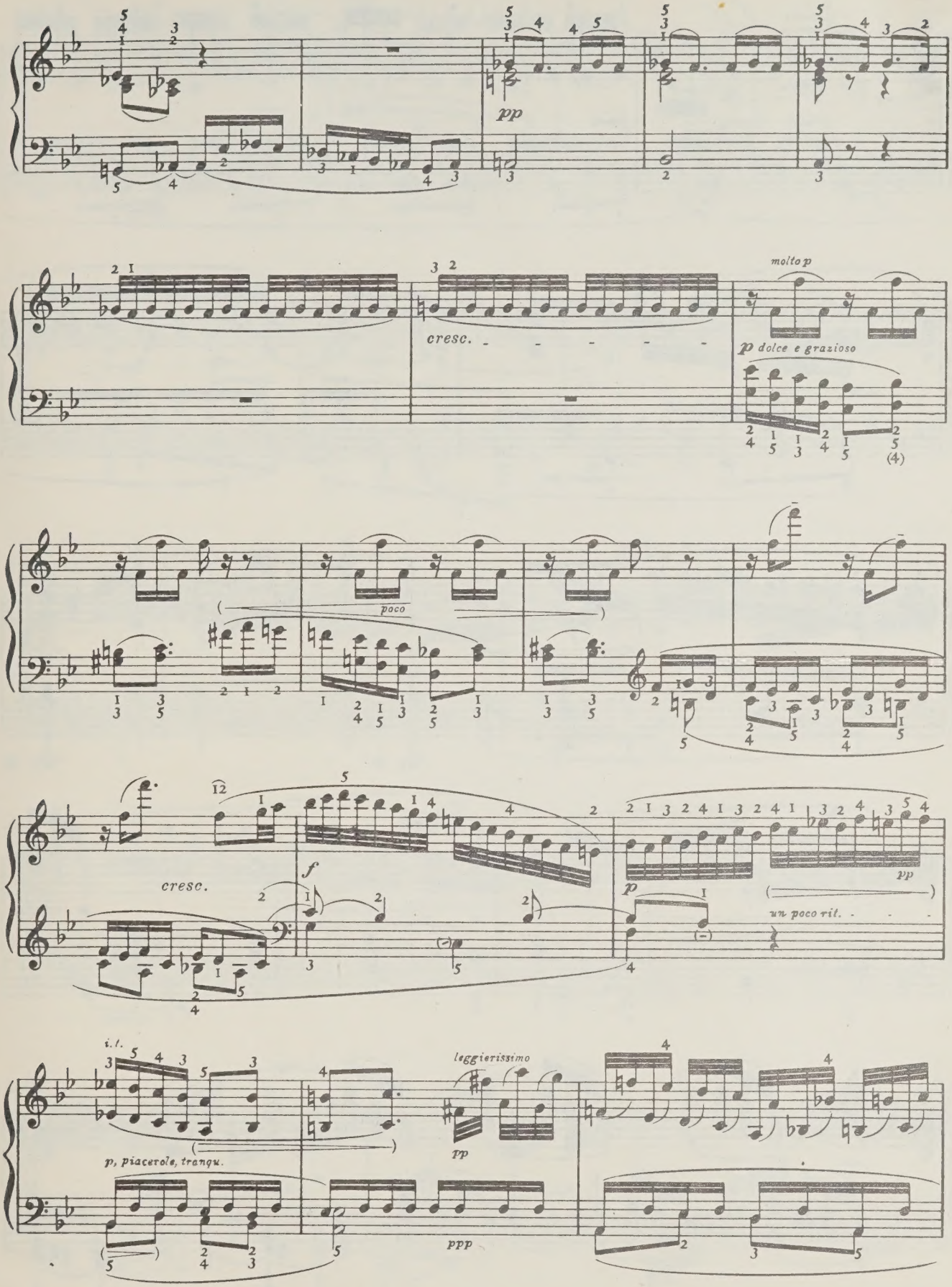
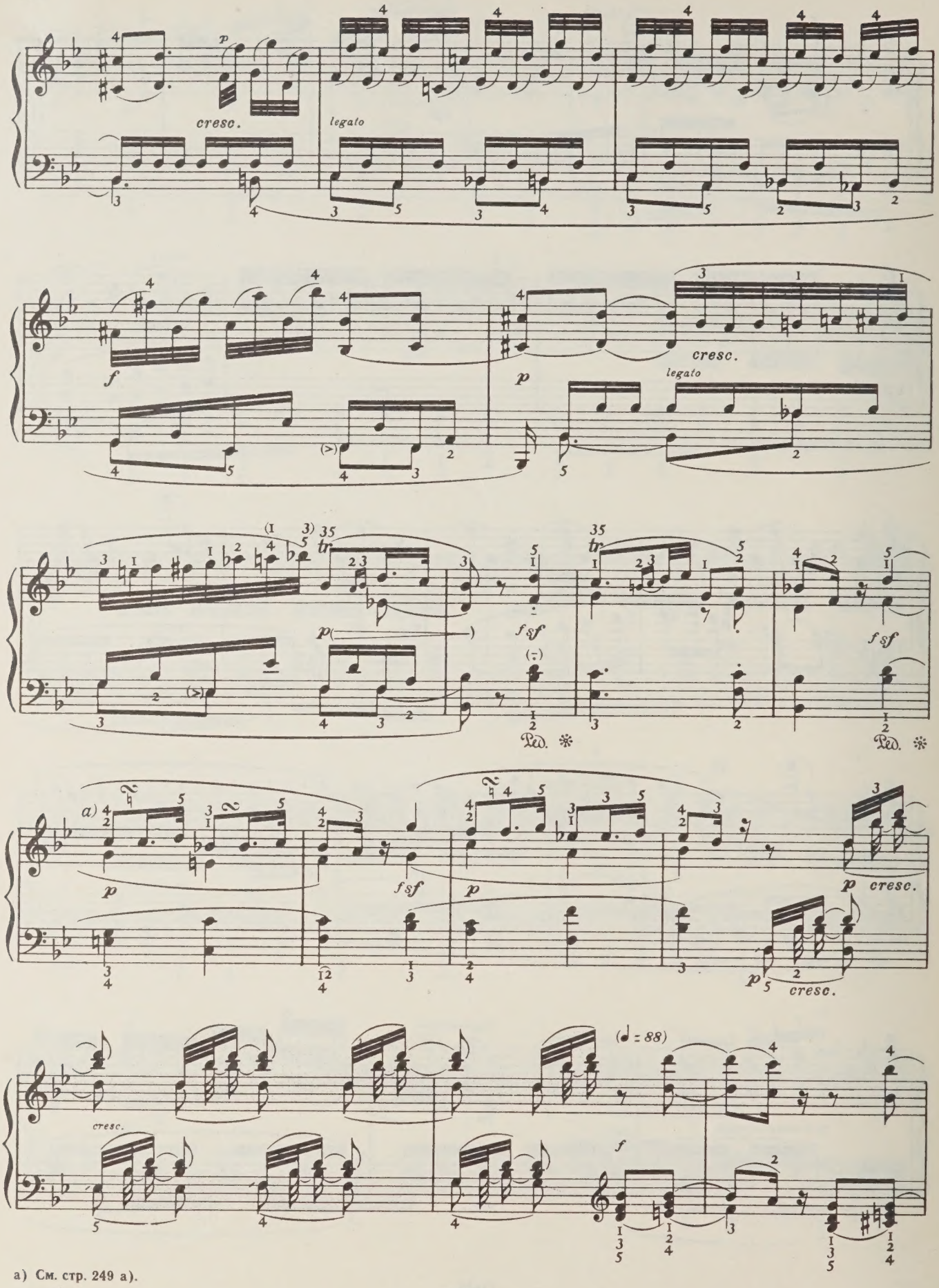
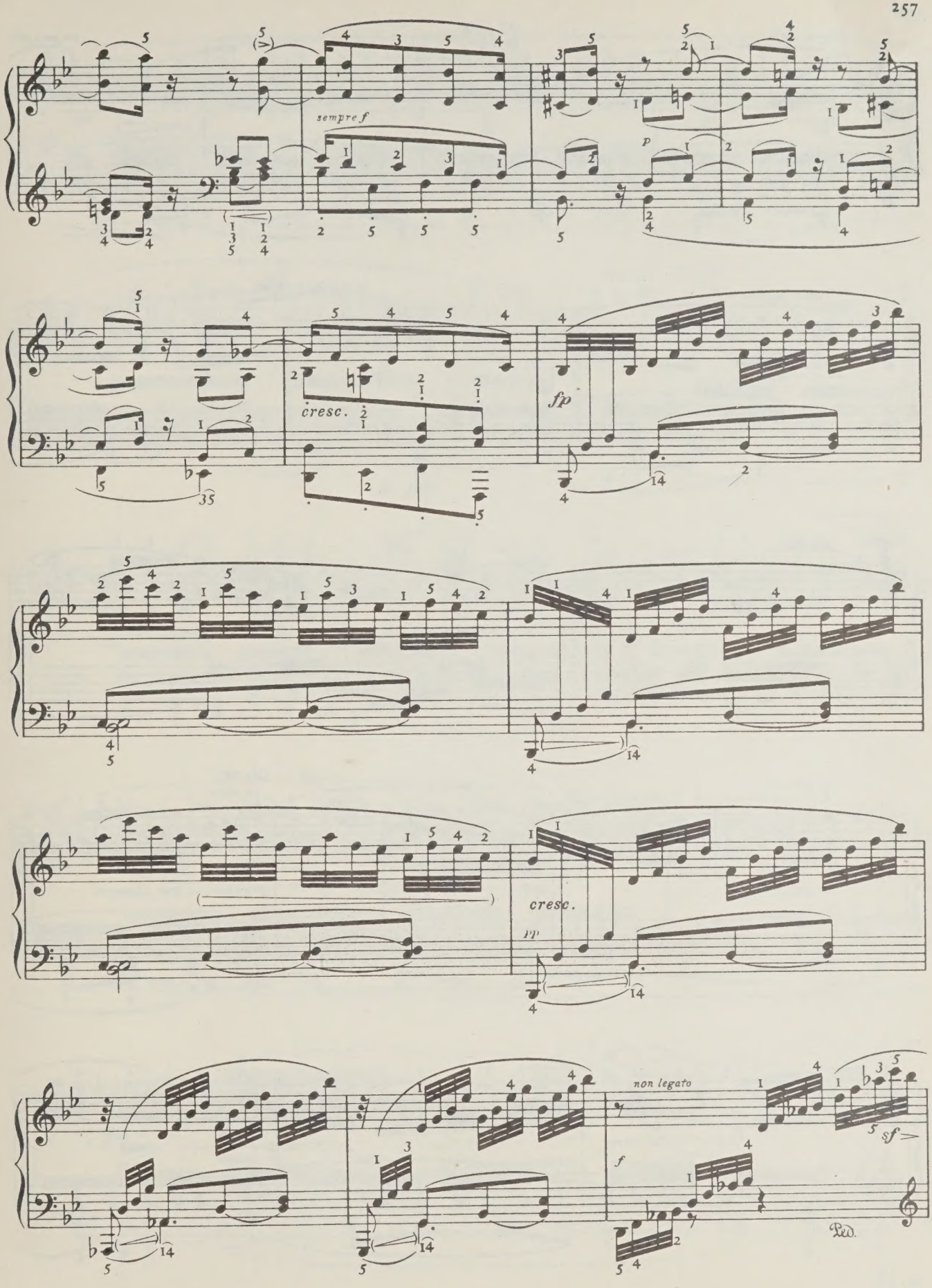

non crescendo e non accelerando
poco più p
p
poco più p
p
cresc.
sfp
cresc.
legato
p
dolce
Ped.

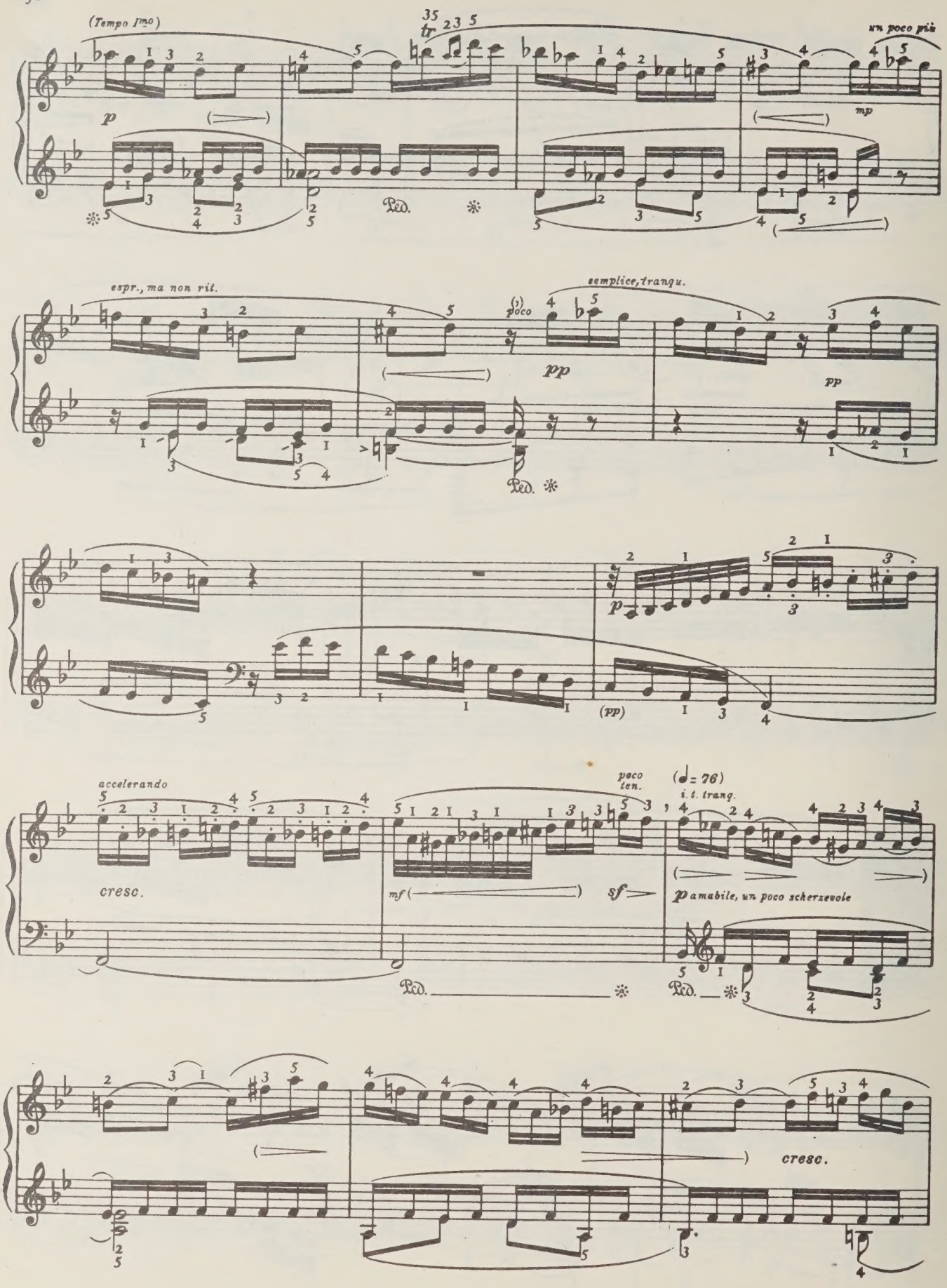

legato
cresc.
f
p
legato
cresc.
tr
p
f
sff
f
f
f
mf
sf
f
non legato
p
leggiero
cresc.

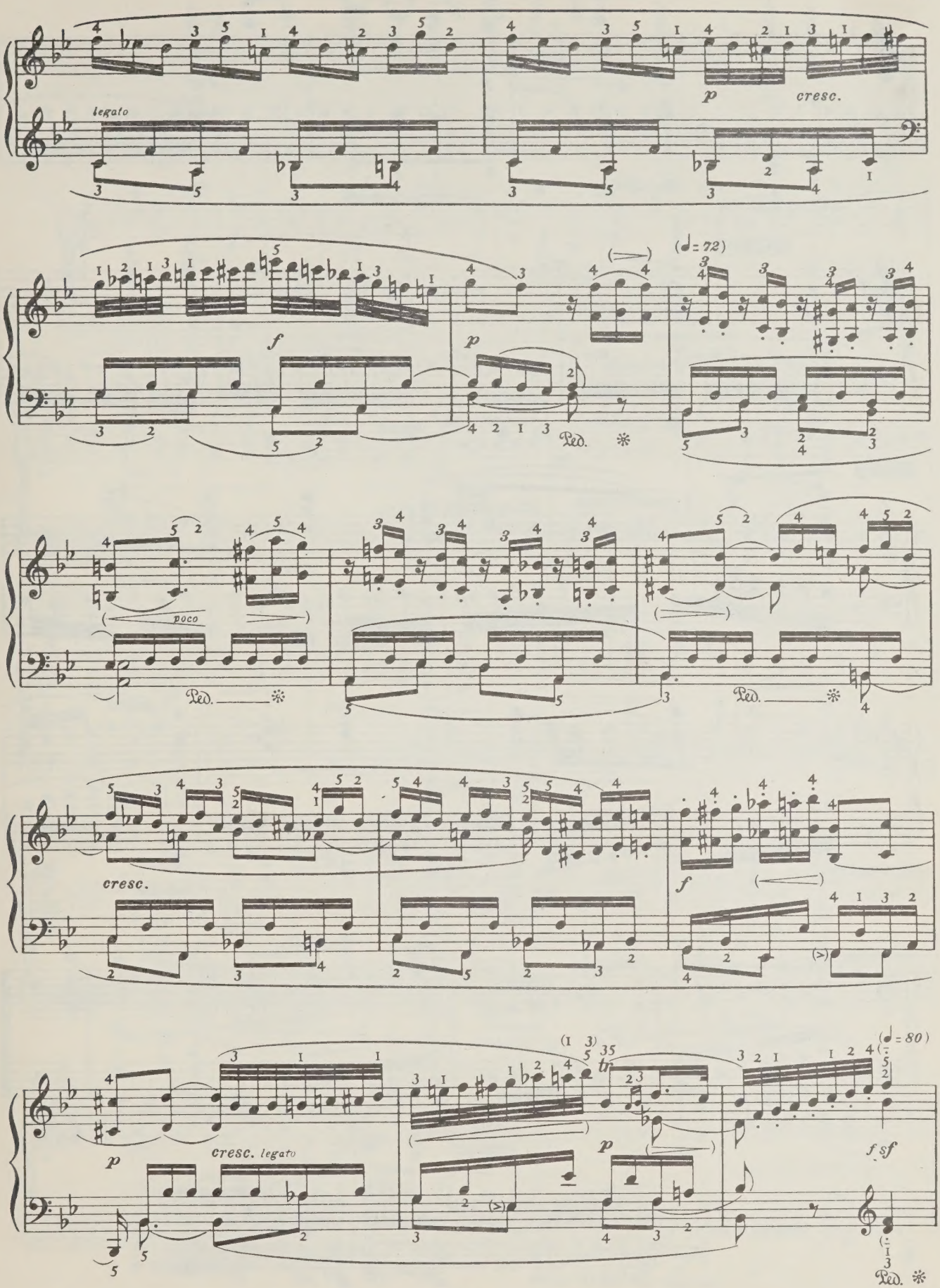


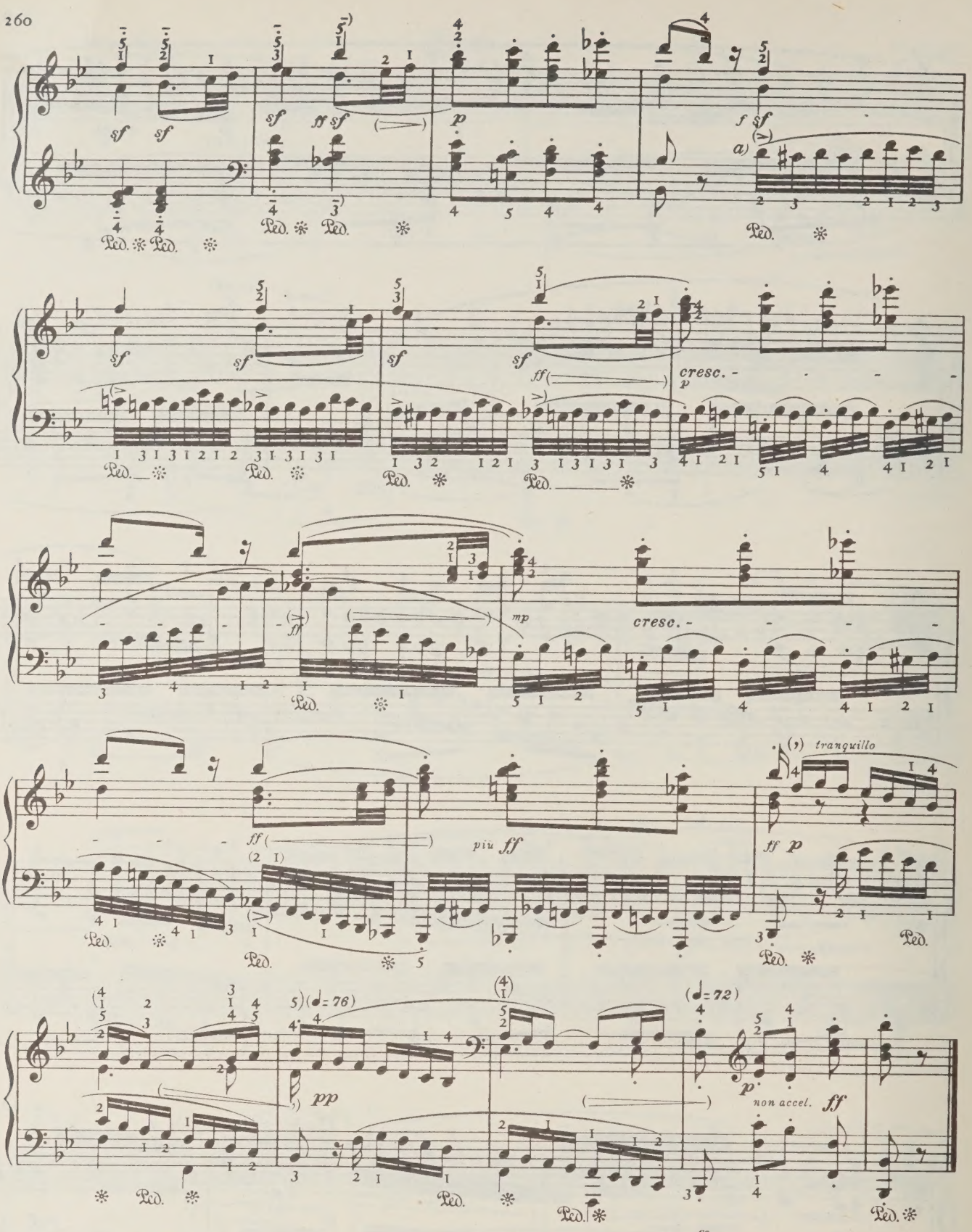
1) неистово.

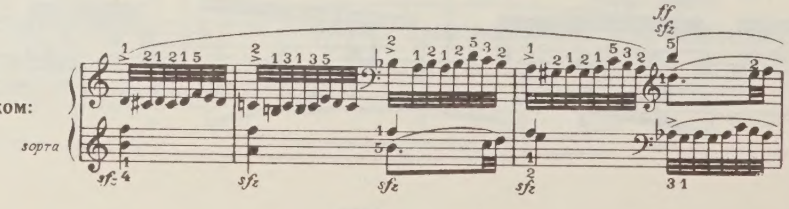

(Tempo Imo)
non legato
p leggiero
cresc.
sf
f
fp
semplice


pp
molto p
cresc.
p dolce e grazioso
(4)
poco
cresc.
f
p
pp
un poco rit.
l.h.
p, piacevole, tranqu.
leggierissimo
pp
ppp

a) См. стр. 249 а).

sempre f
p
cresc.
fp
cresc.
pp
non legato
f
sf
Ped.


(Tempo I^mo)
tr
un poco più
p
mp
espr., ma non rit.
semplice, tranqu.
poco
pp
pp
Ped.
p
(pp)
accelerando
poco ten.
(♩= 76)
i. t. tranq.
cresc.
mf
sf
p amabile, un poco scherzevole
Ped.
Ped.
cresc.


legato
p
cresc.
f
p
(♩= 72)
Ped.
poco
Ped.
Ped.
cresc.
f
p
cresc. legato
(I 3)
5 35
tr
p
(♩= 80)
f sf
Ped.





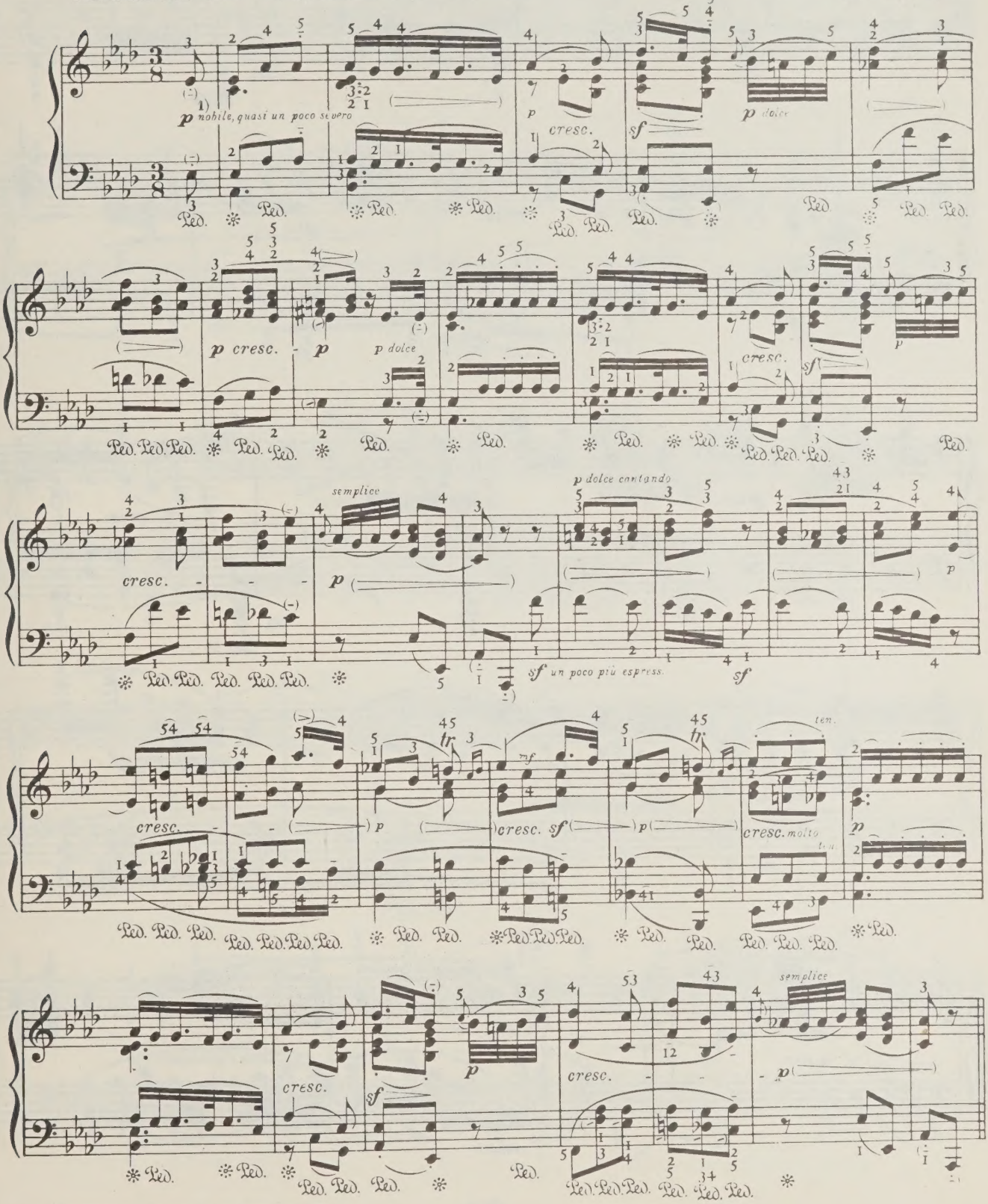
а) Легче и с бо́льшим блеском:

SONATE

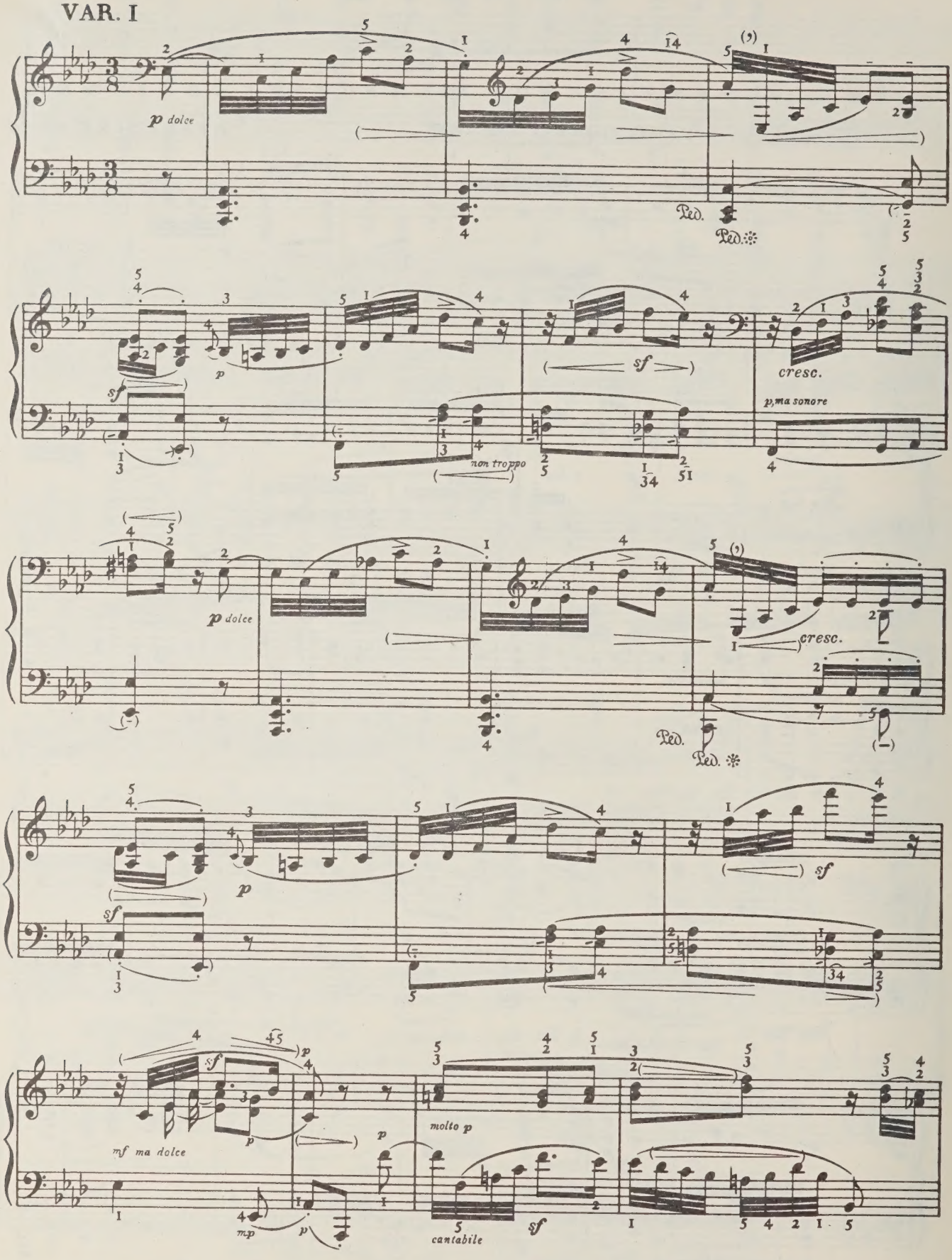
No. 12

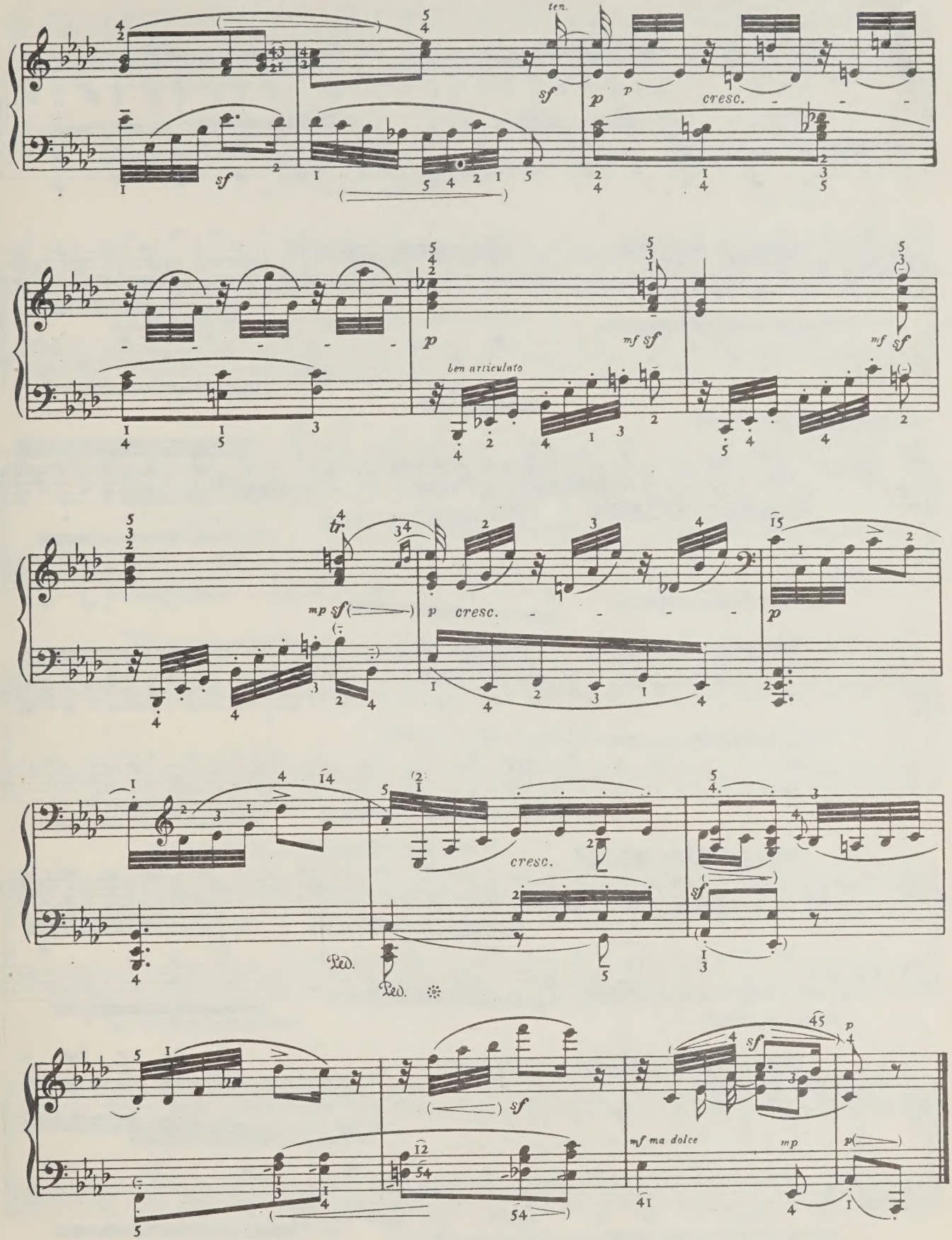
DEM FÜRSTEN CARL VON LICHNOWSKY GEWIDMET

ANDANTE CON VARIAZIONI (♪ = 63—66) *BEETHOVEN, Op. 26*

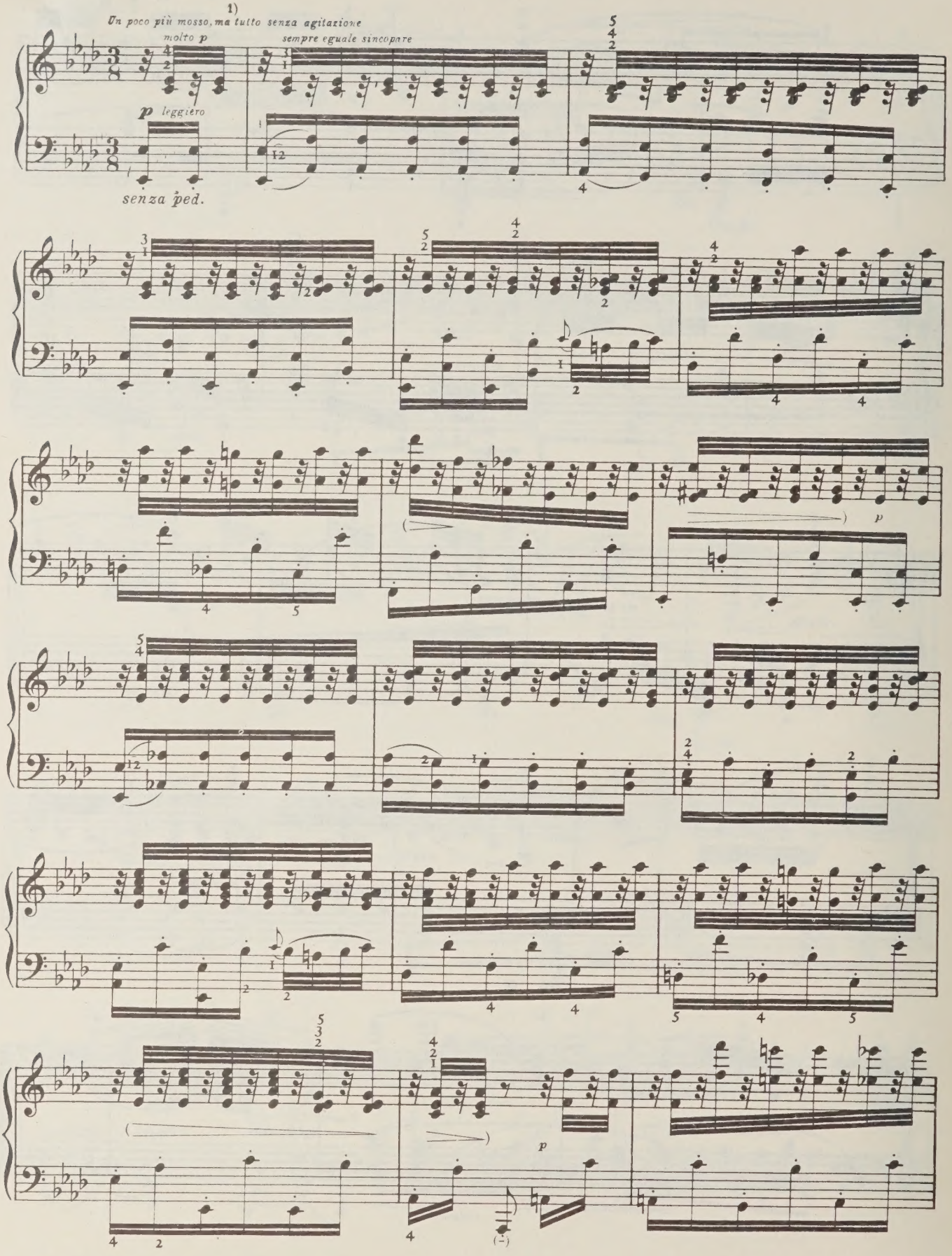


1) благородно, серьезно, довольно строго.

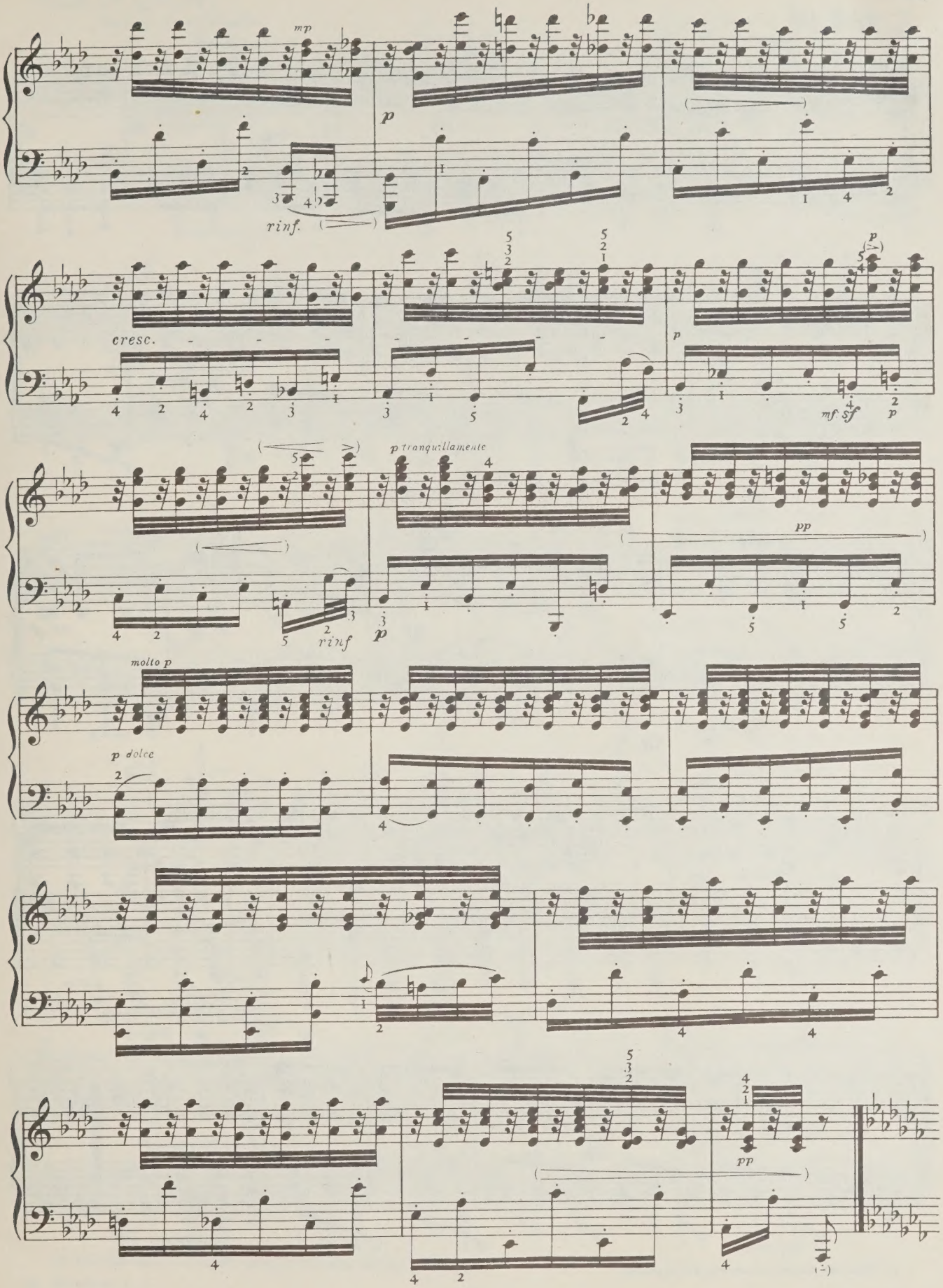
VAR. I

p dolce
Ped.
Ped.
sf
p
non troppo
sf
cresc.
p, ma sonore
p dolce
cresc.
Ped.
Ped.
sf
p
sf
sf
mf ma dolce
p
mp
p
molto p
cantabile
sf


ten.
sf
p
cresc.
ben articulato
mf sf
tr
mp sf
Ped.
Ped.
mf ma dolce
mp

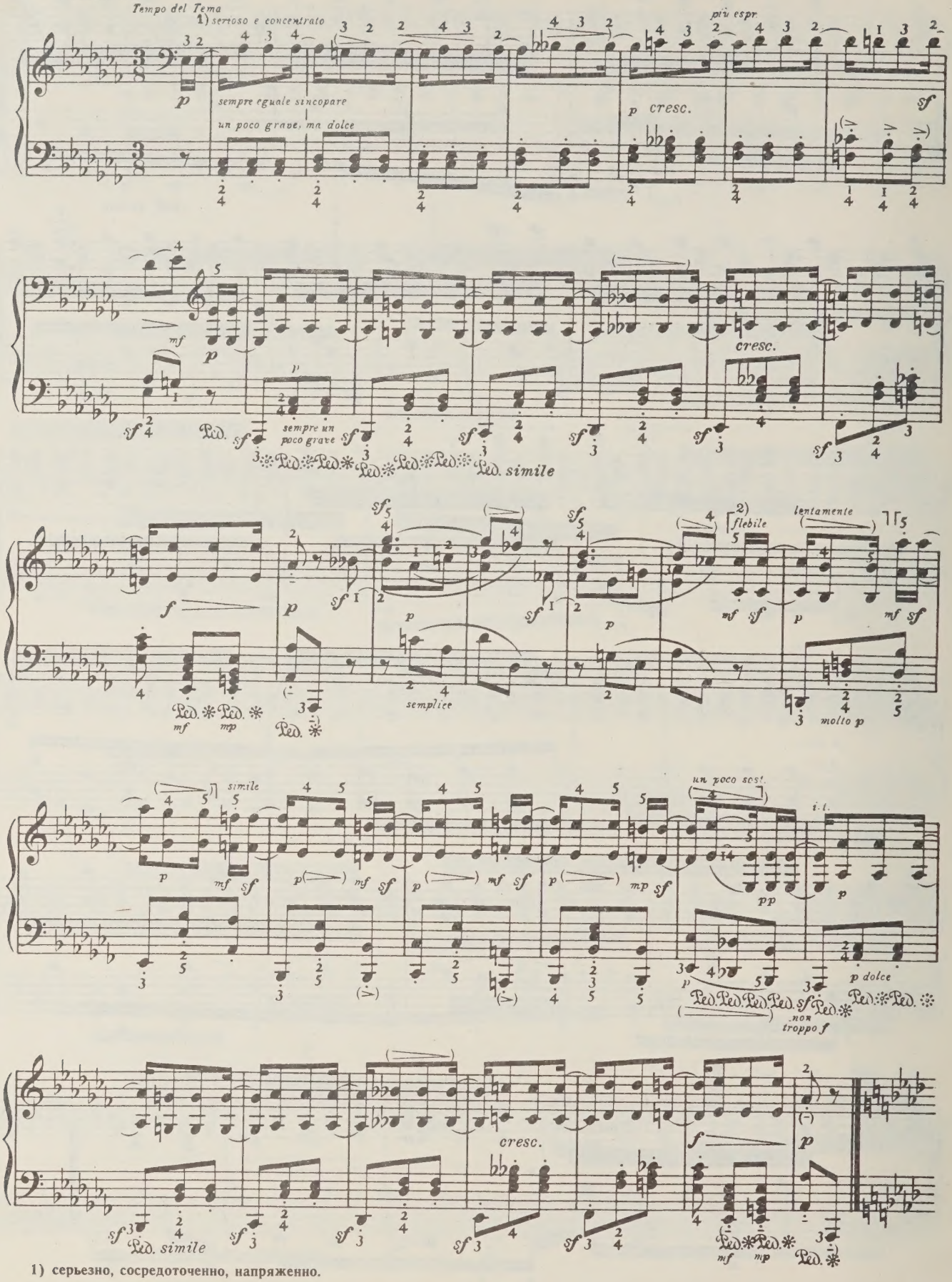
VAR. II (♪ = 88)



1) без малейшей взволнованности.

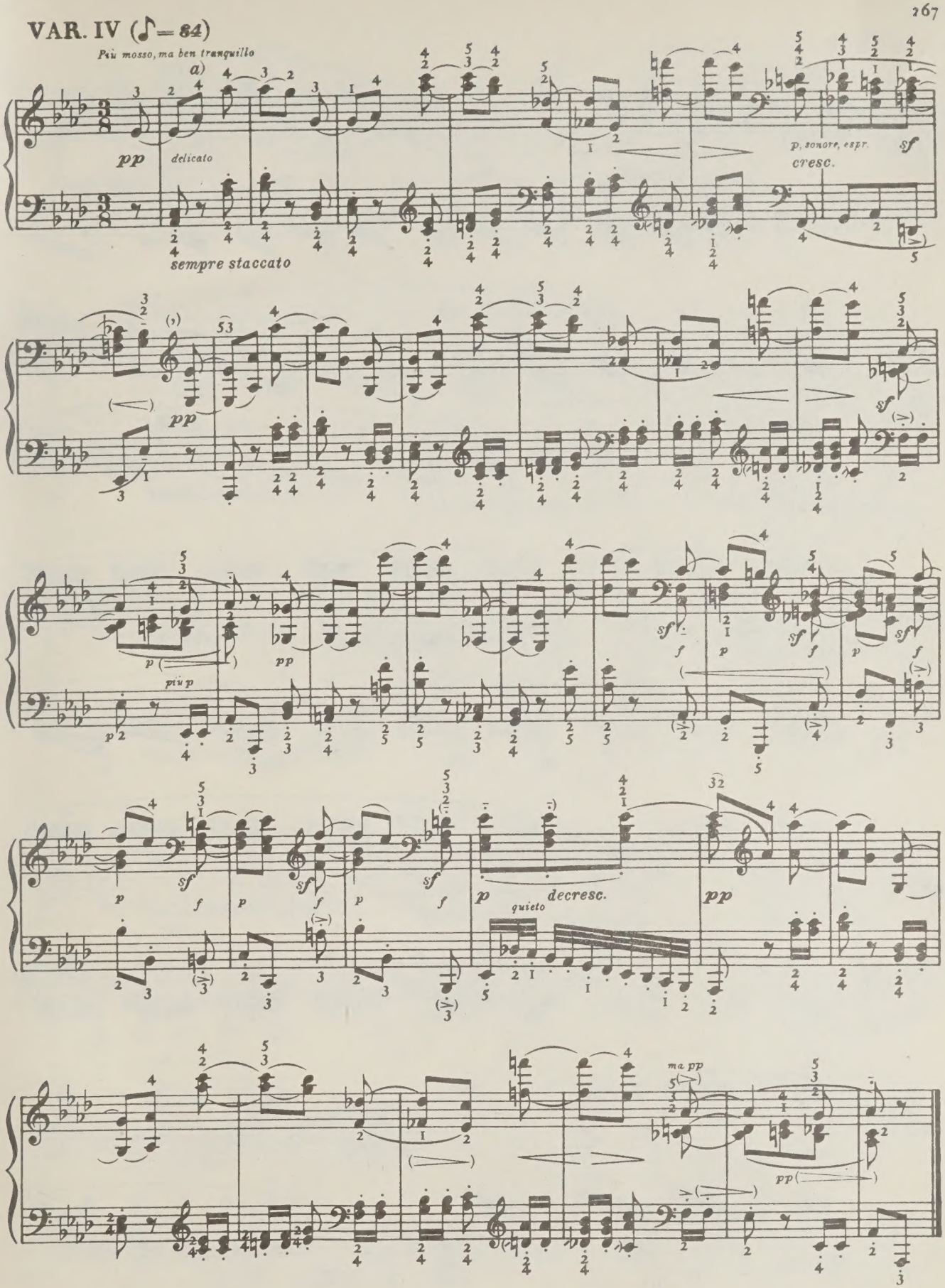

mp
p
rinf.
cresc.
p
mf sf
p
p tranquillamente
pp
p
rinf
molto p
p dolce
pp

VAR. III



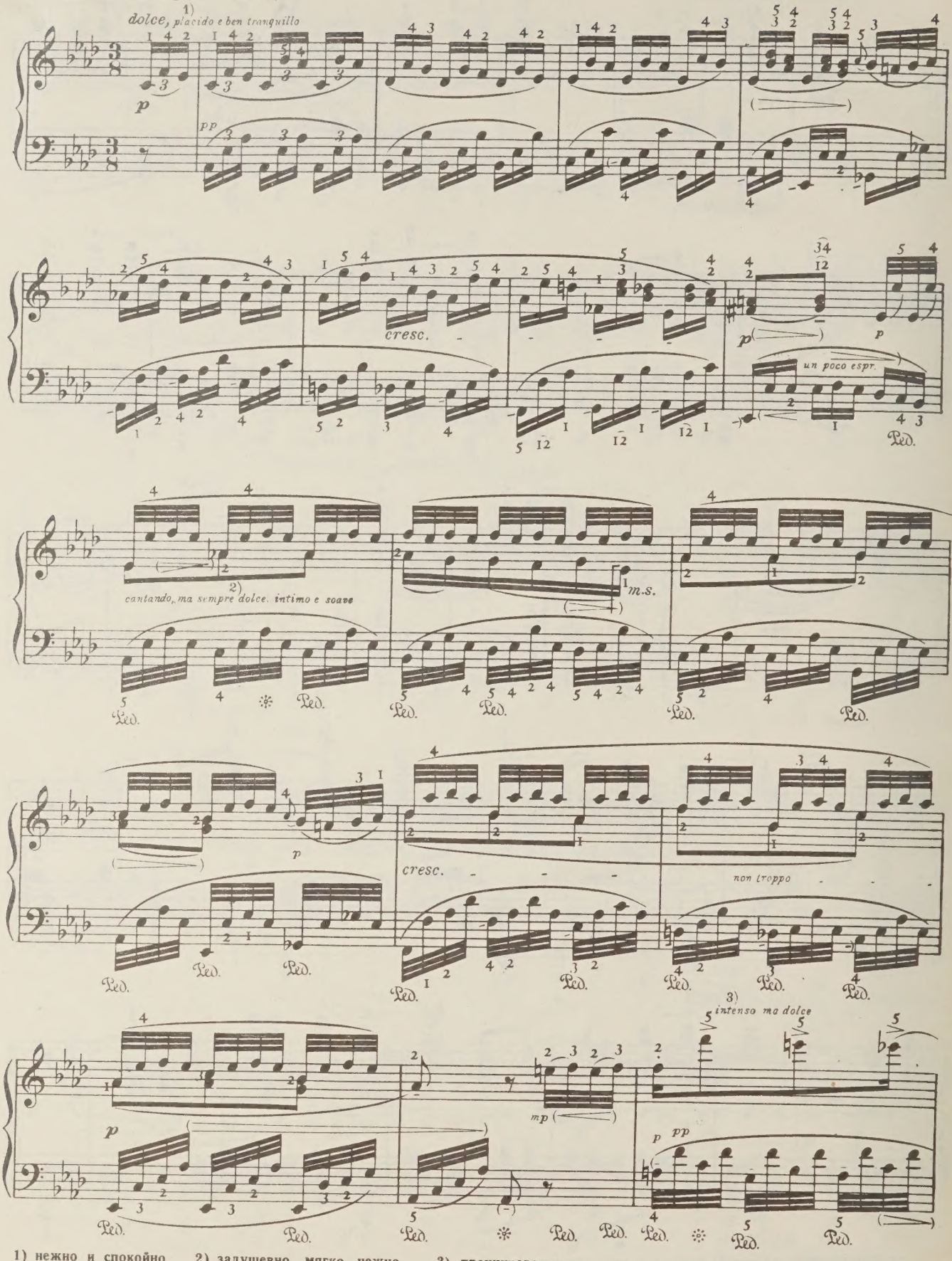
1) серьезно, сосредоточенно, напряженно.

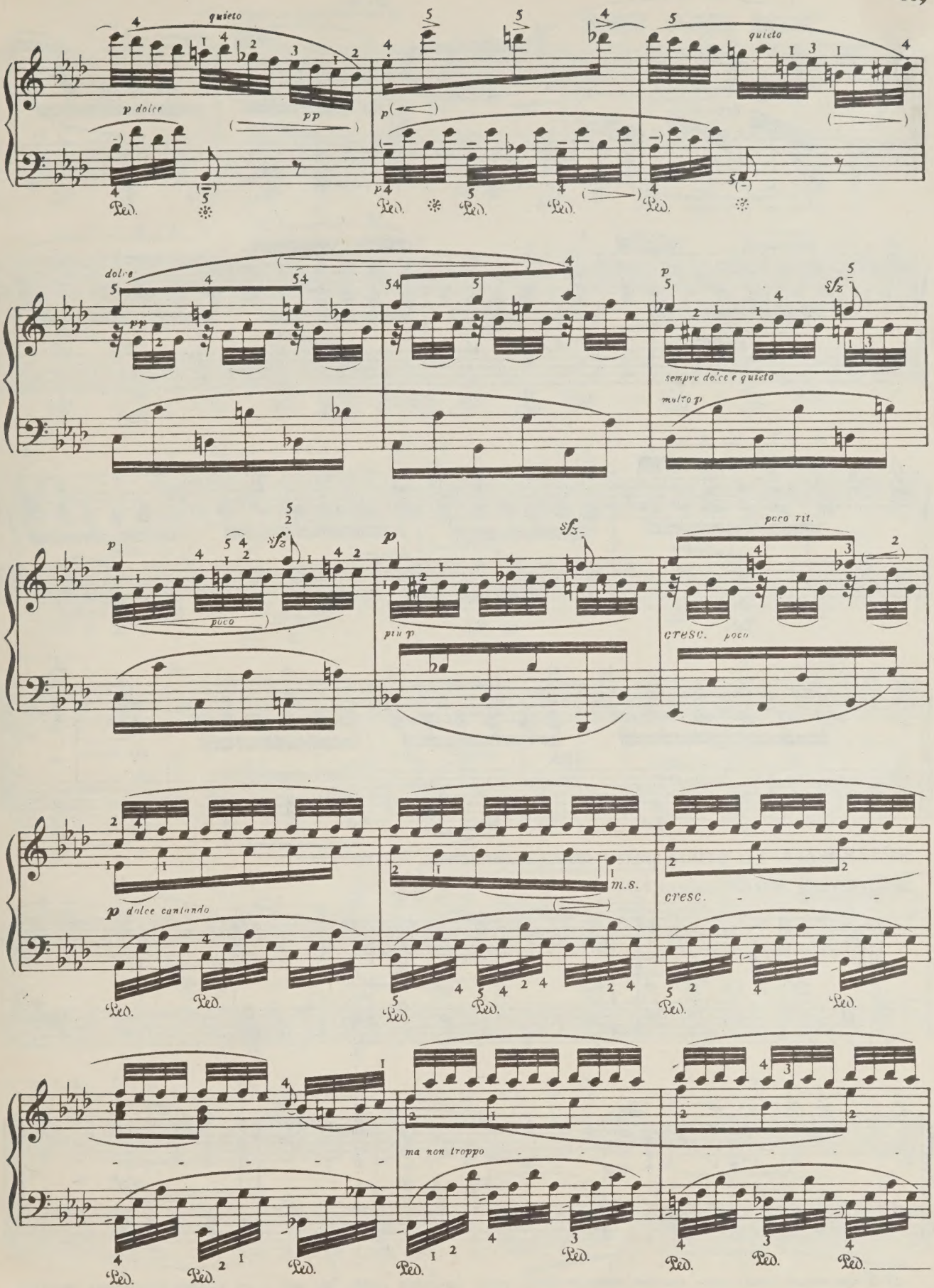
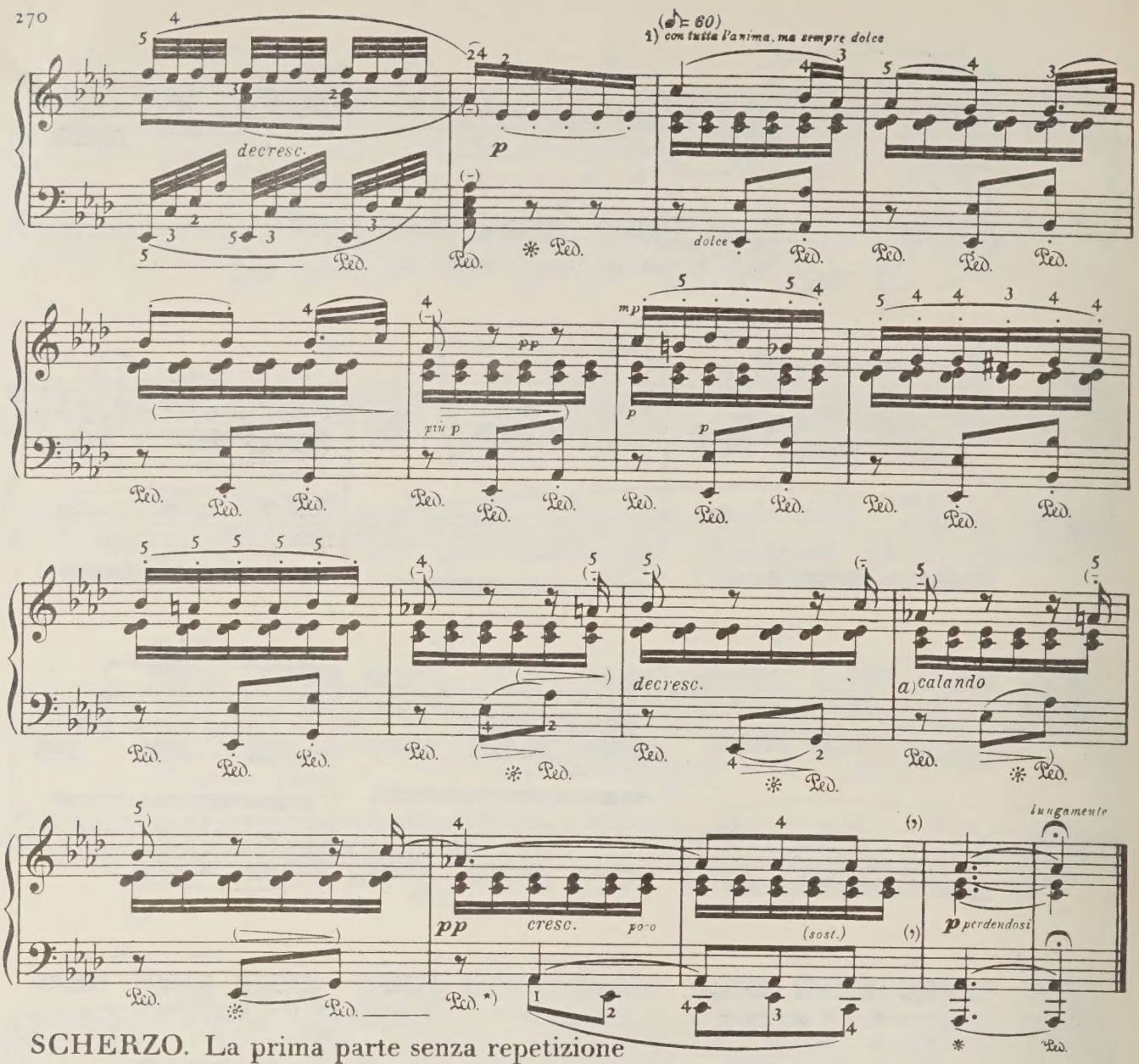
2) скорбно, болезненно, жалобно.

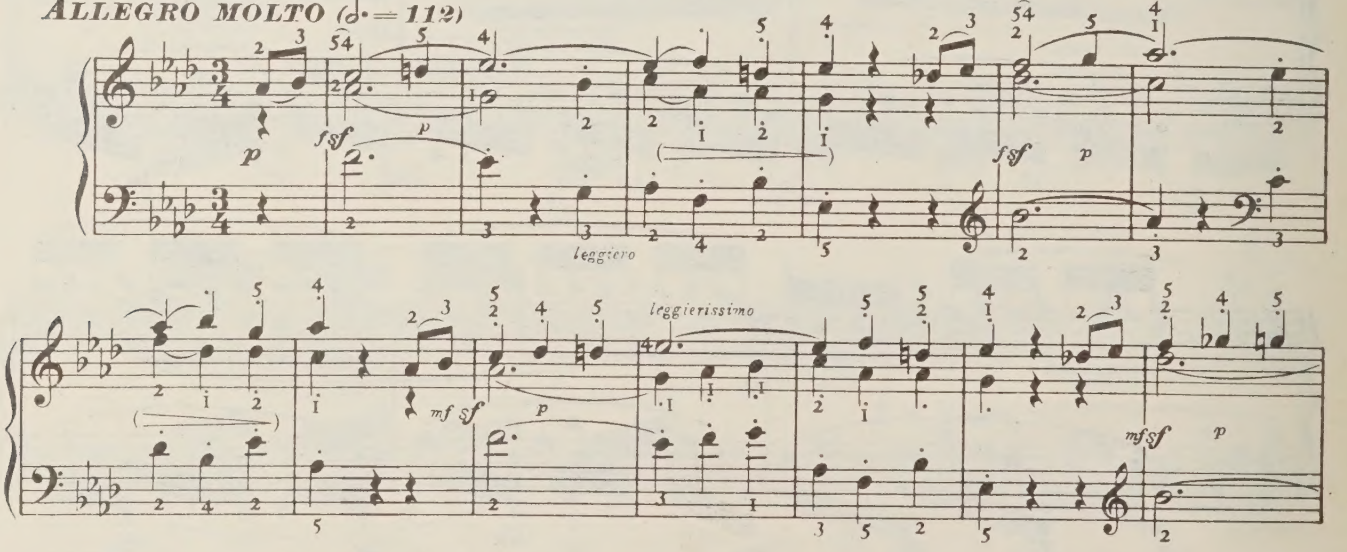


a) Вторая восьмая в правой руке не должна играться стаккато.

VAR. V *(Tempo del tema.)*

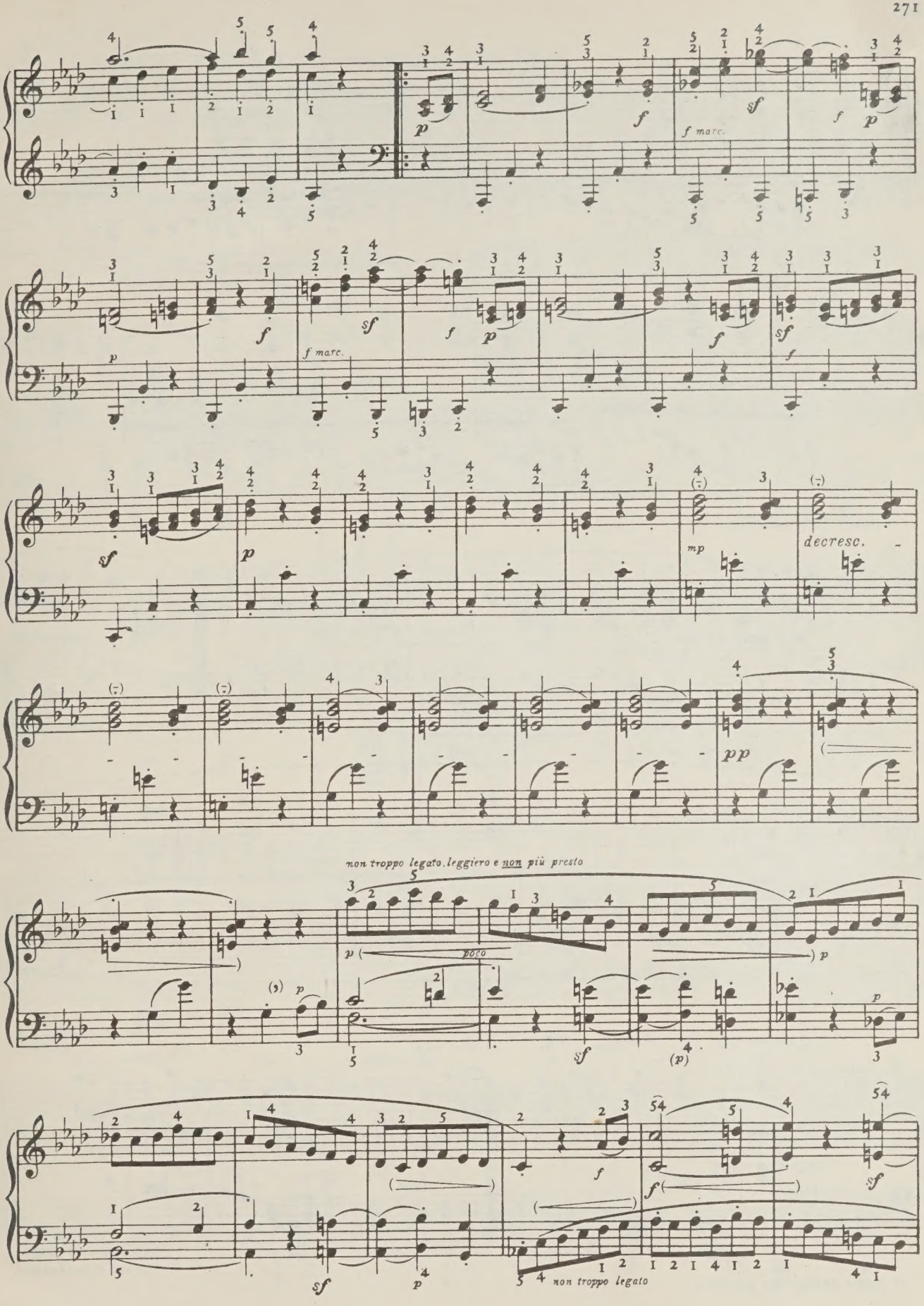
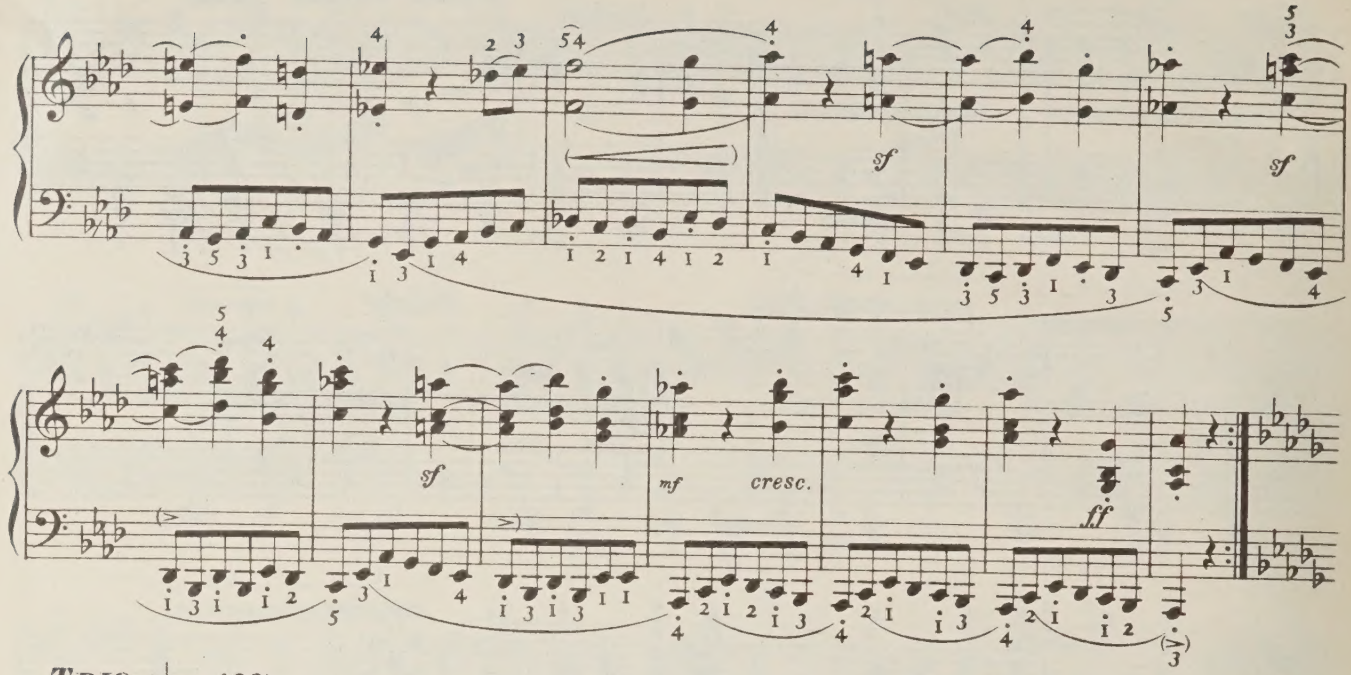


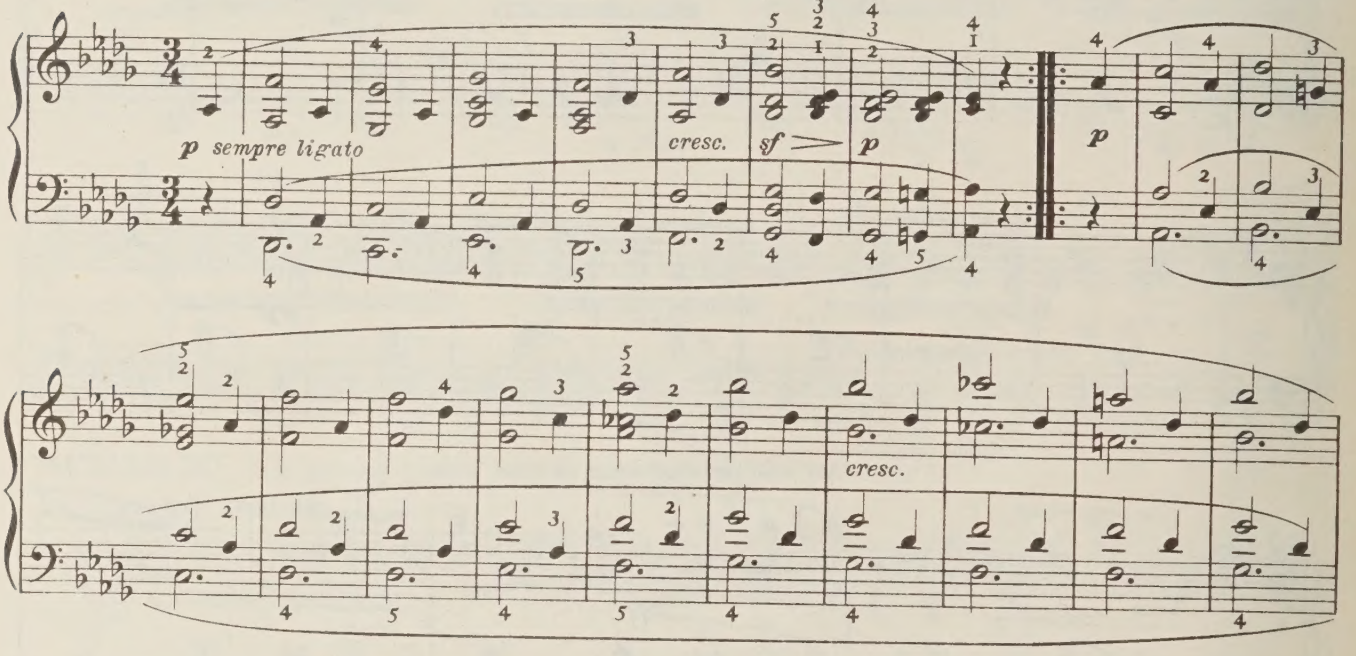
1) нежно и спокойно. 2) задушевно, мягко, нежно. 3) проникновенно.

quieto
p dolce
pp
quieto
dolce
pp
sempre dolce e quieto
molto p
sfz
poco
più p
poco rit.
cresc. poco
p dolce cantando
m.s.
cresc.
ma non troppo
Ped.

SCHERZO. La prima parte senza repetizione

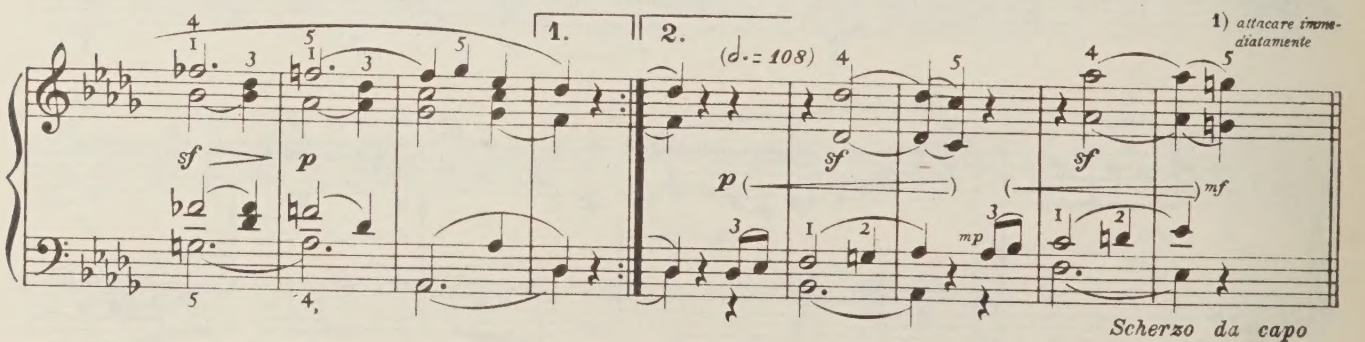
ALLEGRO MOLTO (𝅗𝅥. = 112)

а) В критически выверенном полном издании здесь стоит: mancando [сойти на нет], а не calando [постепенно затихая], как в издании уртекста.

1) от всей души, преданно.

* Эта педаль — авторская.


f marc.
sf
f marc.
decresc.
pp
non troppo legato, leggiero e non più presto
poco
non troppo legato

TRIO (♩· = 190)

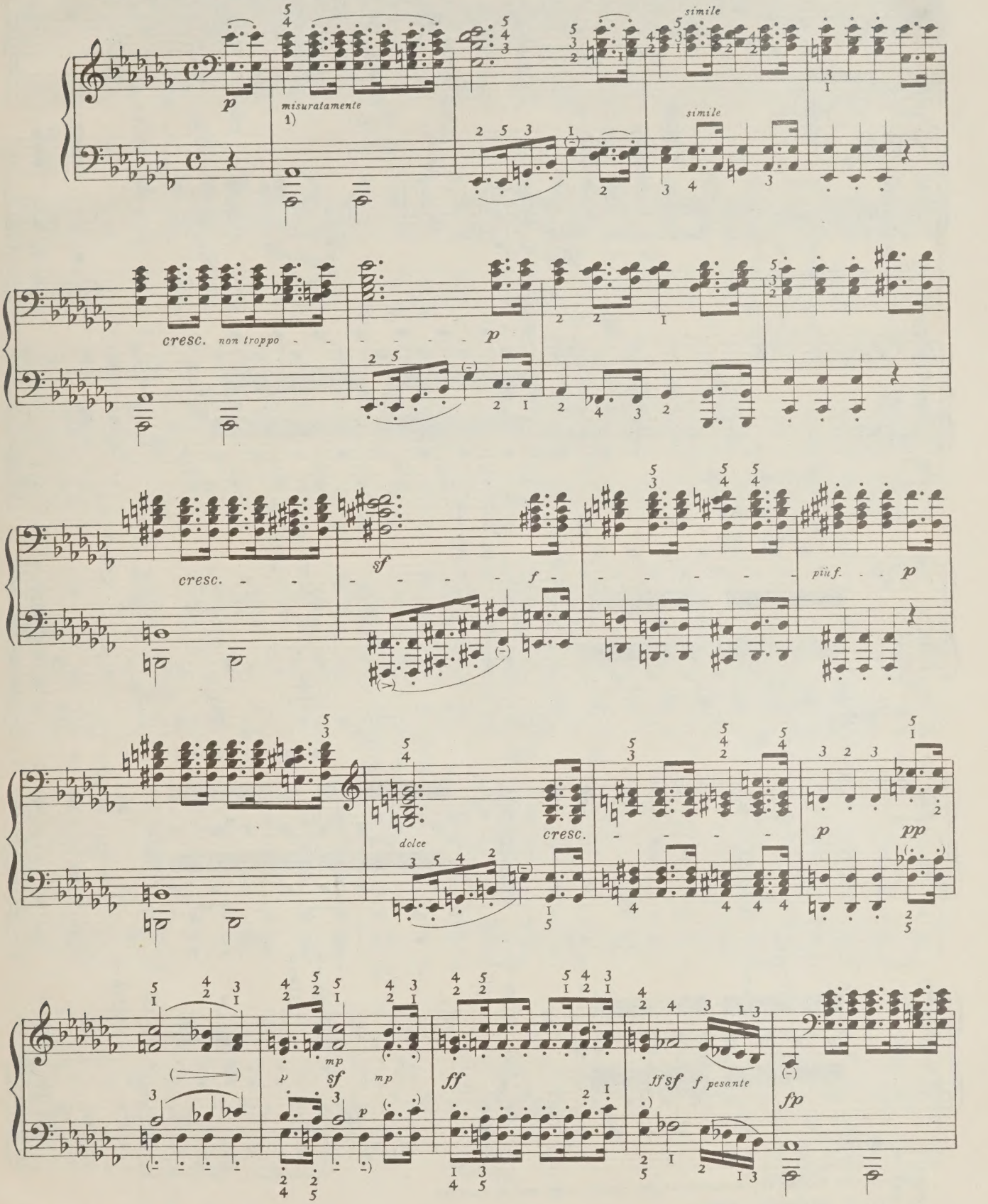




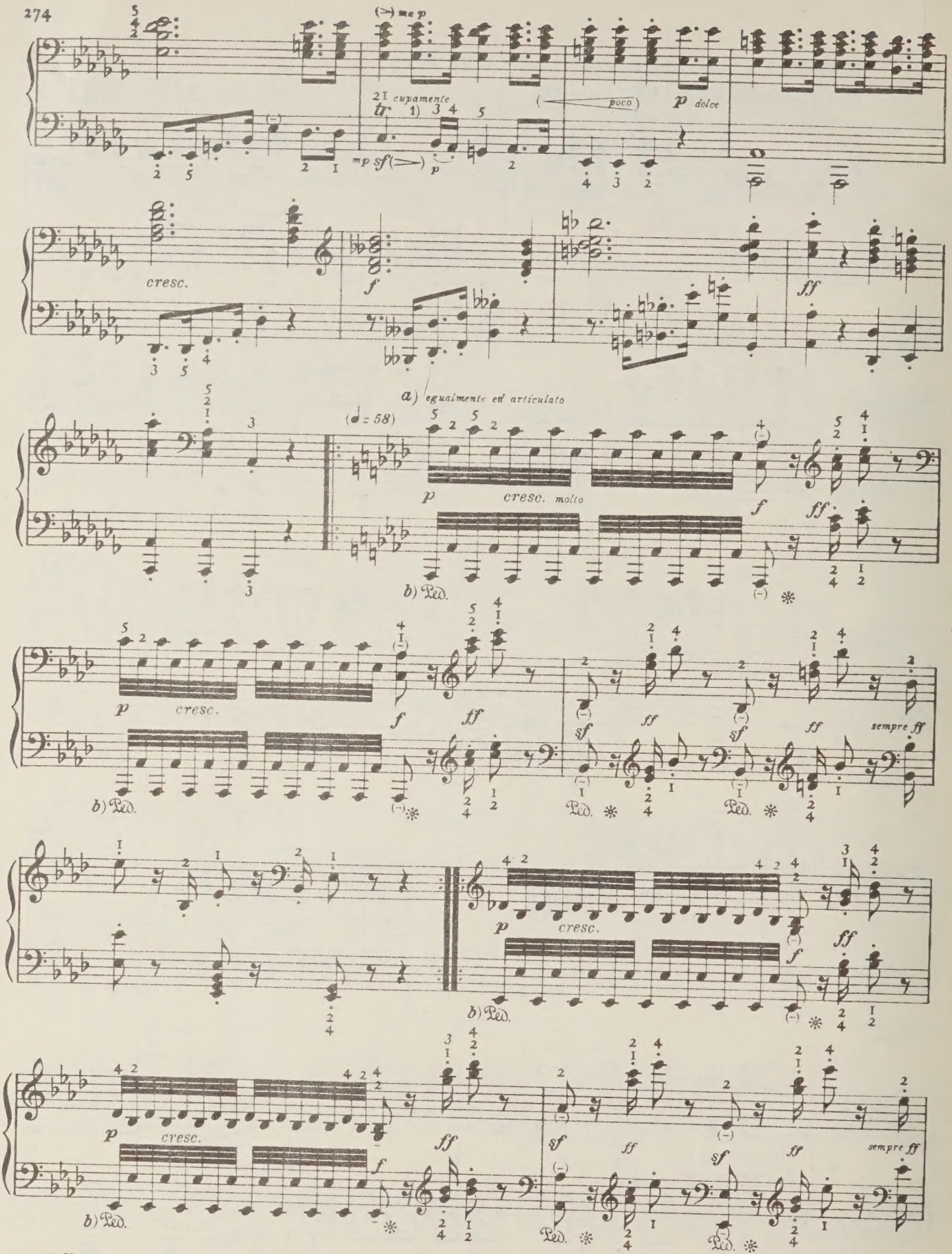
1) играть дальше без перерыва.

MARCIA FUNEBRE sulla morte d'un Eroe

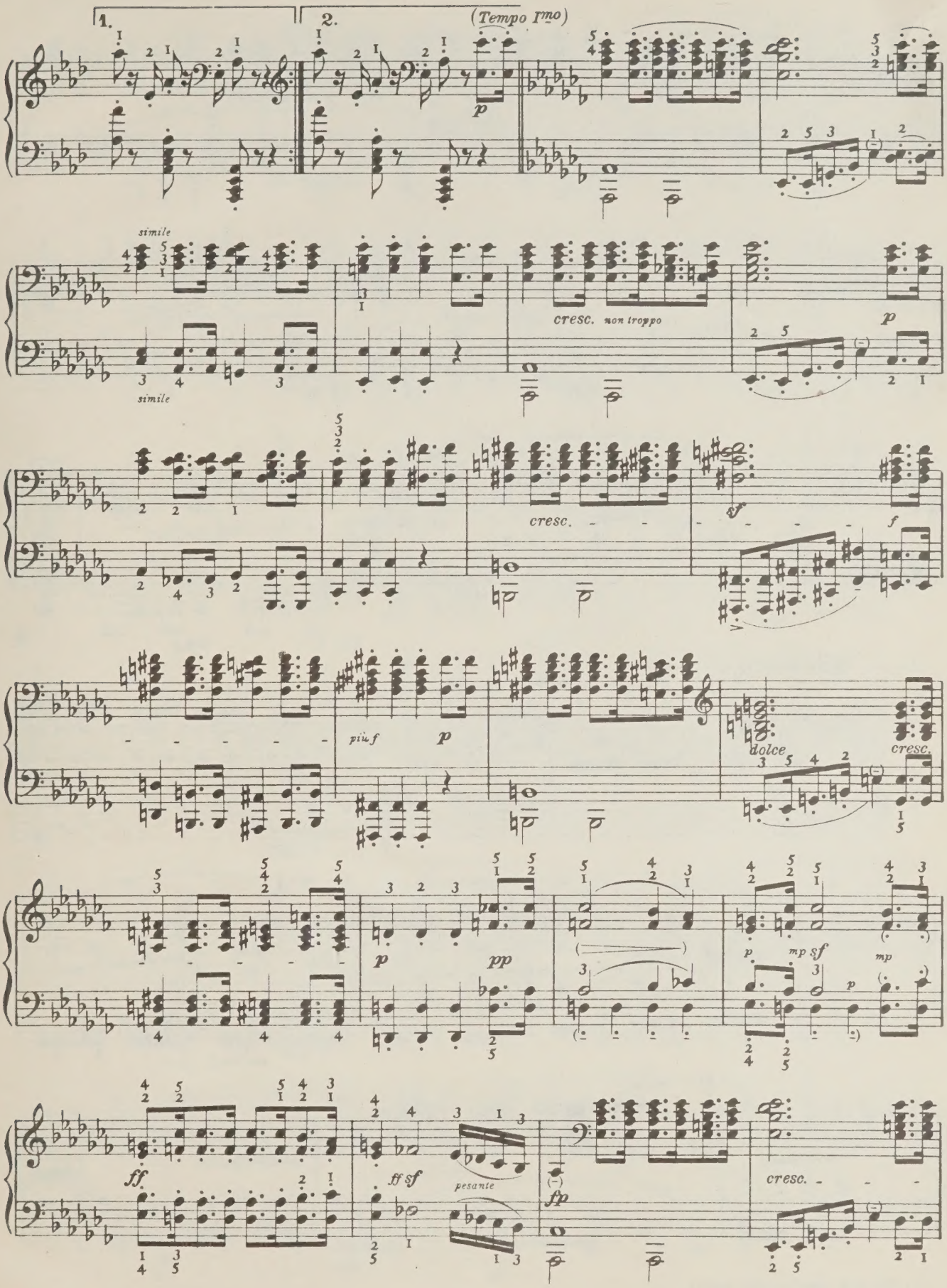
MAESTOSO ANDANTE (♩ = 52)

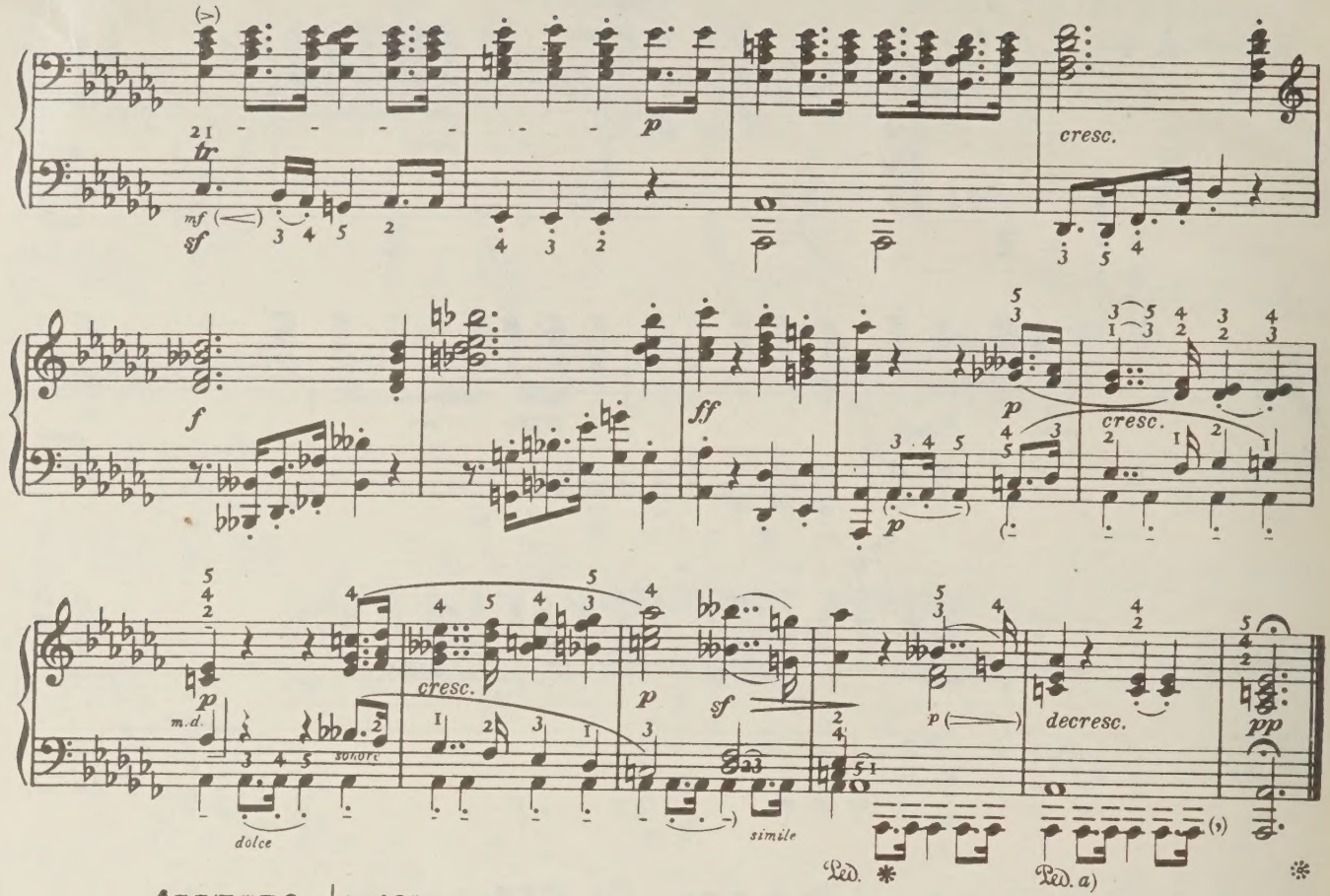


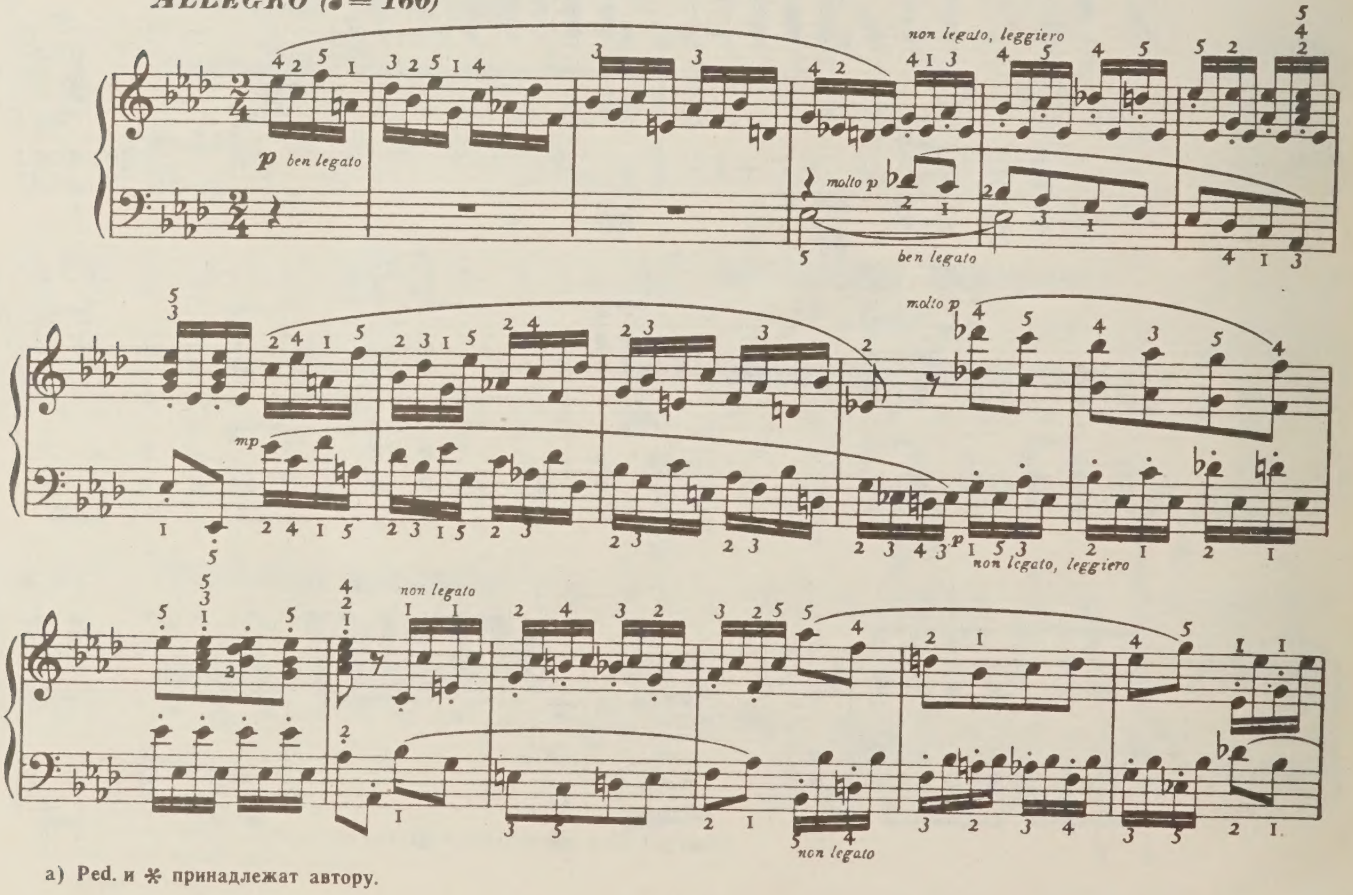
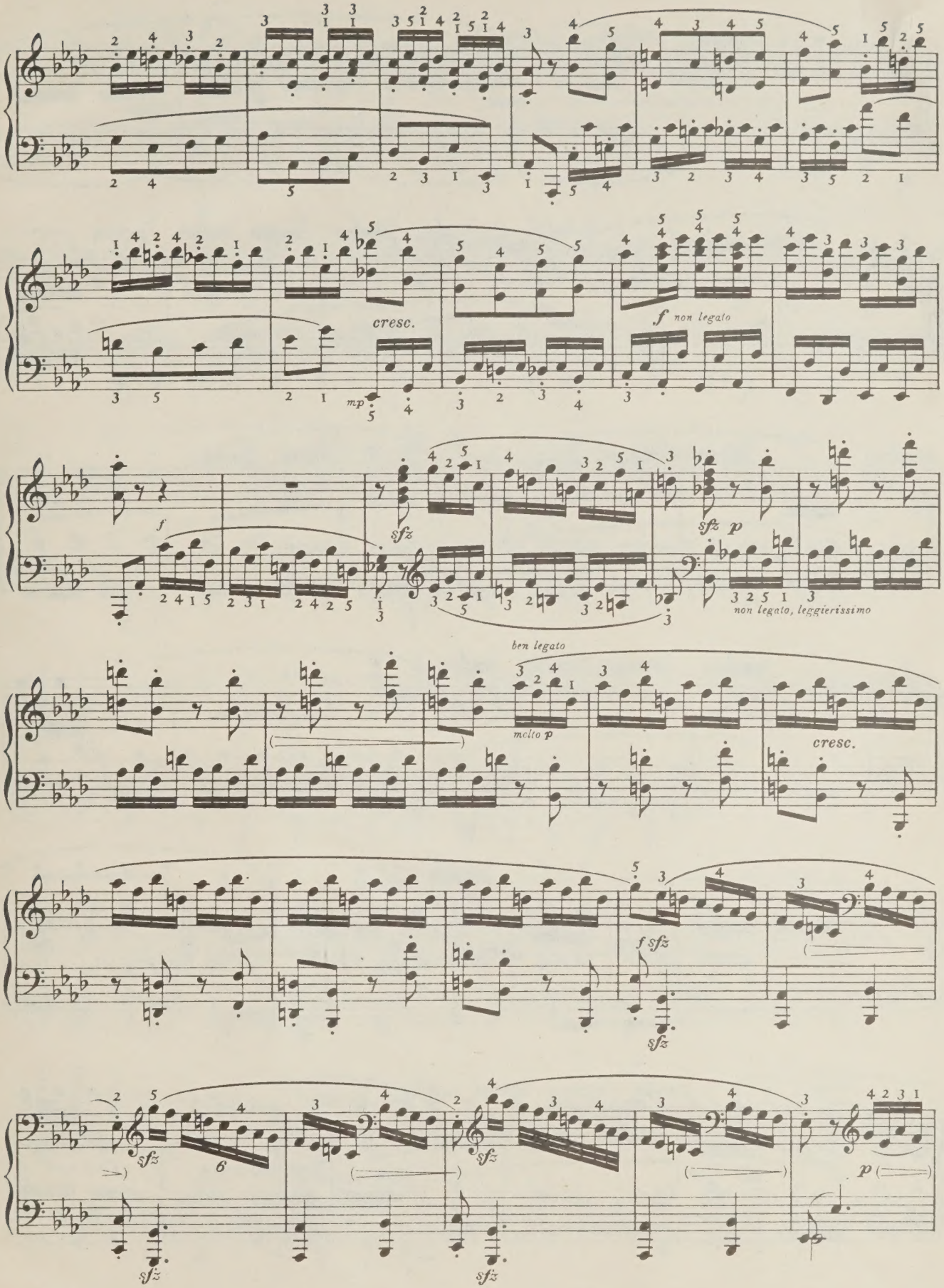
1) в размеренном движении.

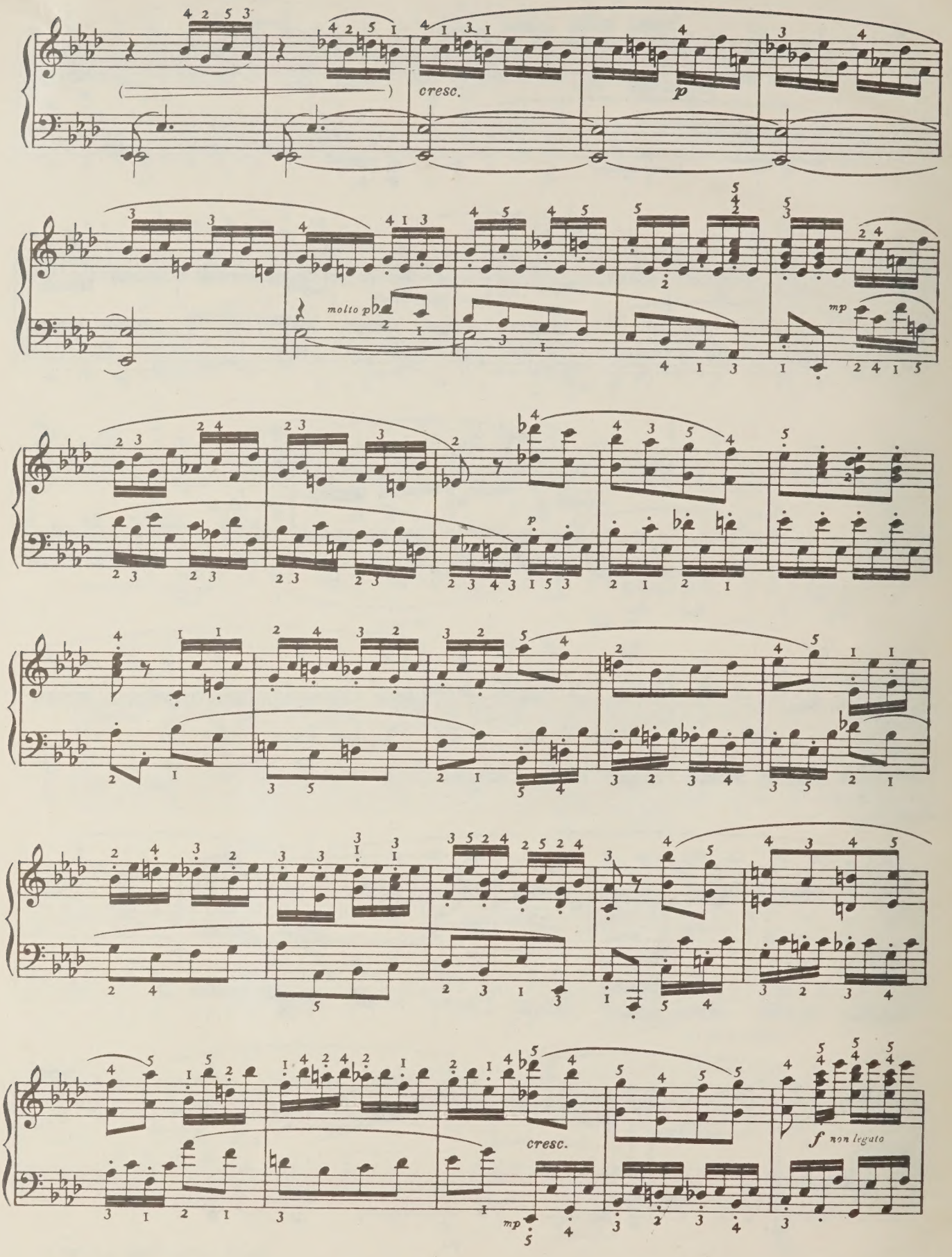


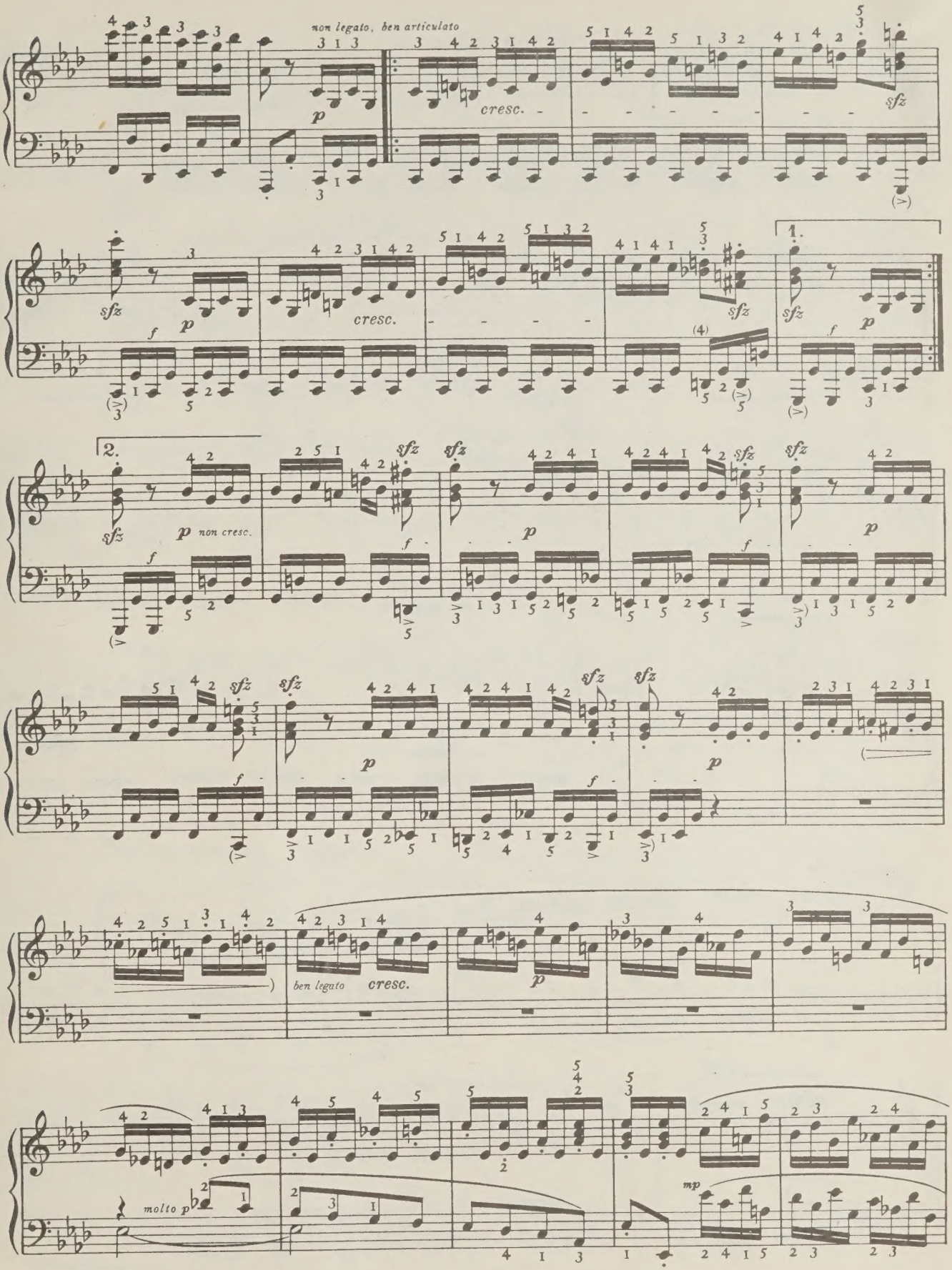
a) Играть не больше тридцатьвторых, чем предписано: это не тремоло.
b) Ped. и ✻ принадлежат автору.
1) мрачно, глухо, пусто.

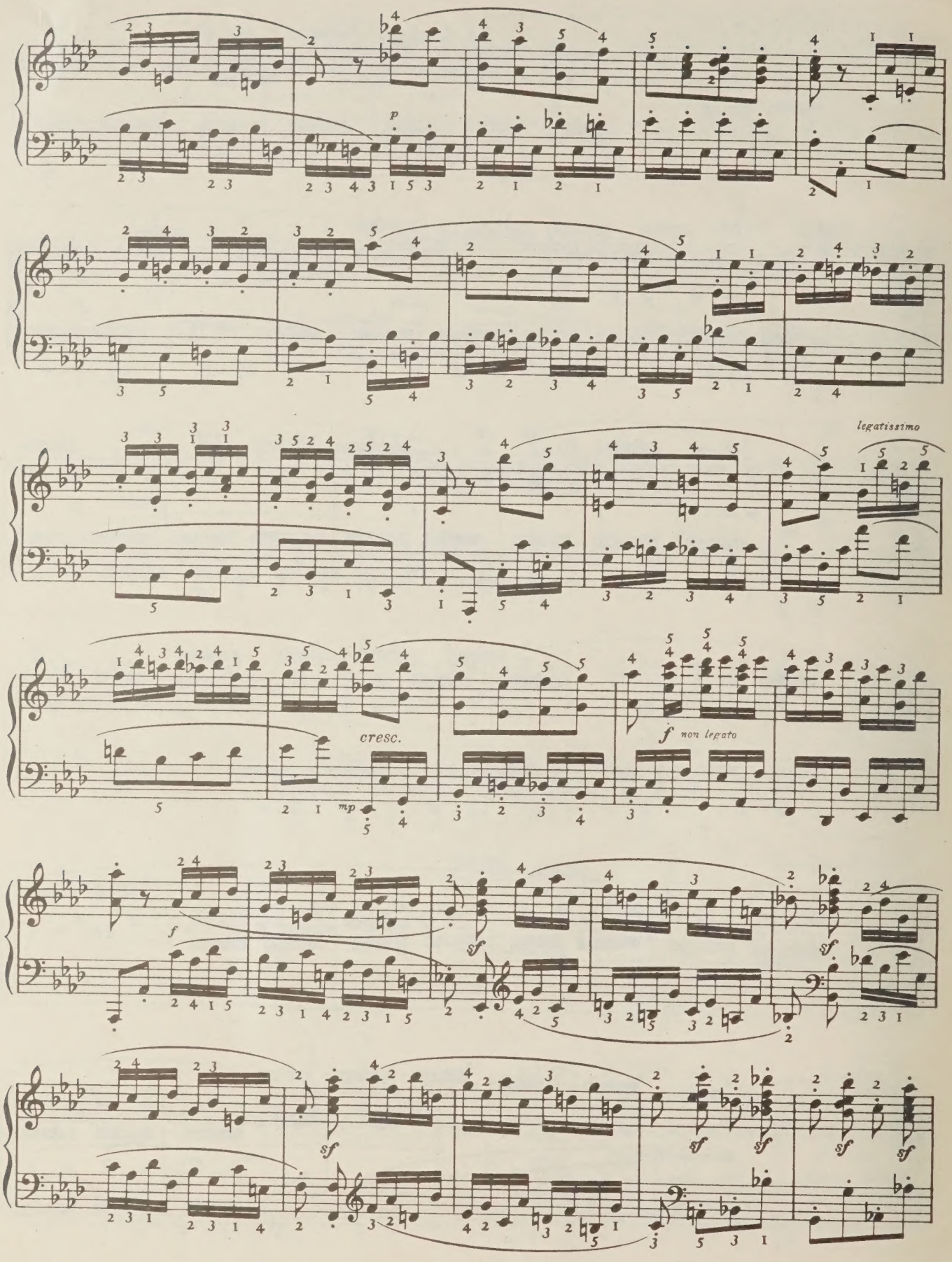

1.
2.
(Tempo Imo)
p
simile
simile
cresc. non troppo
p
cresc.
sf
f
più f
p
dolce
cresc.
p
pp
p
mp
sf
mp
p
ff
ff sf
pesante
fp
cresc.

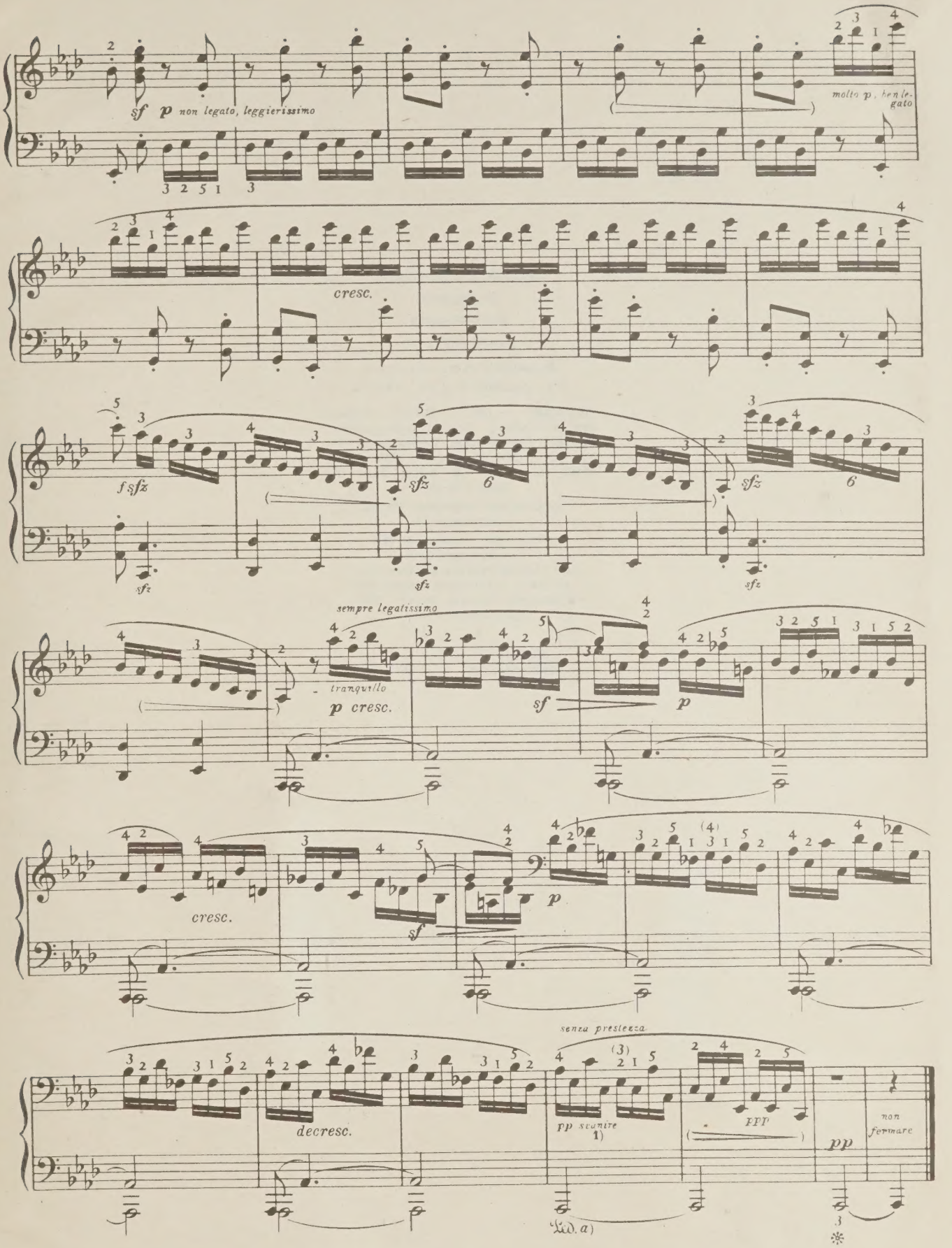


ALLEGRO (♩ = 160)

a) Ped. и ✻ принадлежат автору.

cresc.
f non legato
mp
f
sfz
sfz p
non legato, leggierissimo
ben legato
molto p
cresc.
f sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
p


cresc.
p
molto p
mp
p
cresc.
mp
f non legato


non legato, ben articulato
cresc.
sfz
1.
2.
non cresc.
ben legato
molto p
mp


p
legatissimo
cresc.
mp
f
non legato
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf



1) исчезая, улетучиваясь.

a) Ped. и ✻ принадлежат автору.

ЛЮДВИГ ван БЕТХОВЕН

32 СОНАТЫ

для фортепиано

Том I. №№ 1—12

Редактор Н. Копчевский

Техн. редактор А. Арсланова

Подписано в печать 11.12.81. Формат бумаги 60×90 1/8. Бумага картографическая № 1. Печать офсет. Объем печ. л. 37,0. Усл. п. л. 37.0. Уч.-изд. л. 43,59. Тираж 18 000 экз. Изд. № 11649. Зак. 616. Цена 7 р. 20 к.

Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14

Московская типография № 6 «Союзполиграфпрома» при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, Москва 109088, Южнопортовая ул., 24

Б $\frac{5206010100—063}{026(01)—82}$ 400—82

LIBRARY
AUG
17
1982
UNIVERSITY OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
23
B414
S3
1982
t.1
Music